

طائفة النحويين

في الذكرى المئويّة لميلاده

١٩٦١



اهداءات ٢٠٠١

الأستاذ الدكتور / عبد الفتاح منصور



الشاعر رابندرانات طاغور

طَبَّاعِيْنَ
فِي الذِّكْرِ الْمَيُّوْتَةِ لِمِيْلَادِه
١٩٦١

طَبَّاعُ الْغُورِ
فِي الذِّكْرِ الْمِثْوِيَّةِ لِمَيْلَادِه
١٩٦١

مَعَالِمُ عَنْ طَبَّاعِ الْغُورِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مُتَلَمِّتٌ

بِسْمِ

لِلْكَتَّابِ الشَّيْخِ مُحَمَّدِ بْنِ سَيِّدٍ

وَزِيرِ التَّرْبِيَةِ وَالْعِلْمِ

تحتفل الجمهورية العربية المتحدة في هذه الأيام بذكرى عبقرى من عباقرة الشرق الذين جاهدوا لتحرير أوطانهم ورفع منارته والدين بذلوا حياتهم في سبيل إعلاء شأنه وإحياء أمجاده وتقاليده الرفيعة . ذلك العبقرى هو رابندرانات طاغور شاعر الهند الملهم الذى ملأ أرضها بأغانيه الساحرة التى استهوت أسماع ملايين البشر فى الشرق والغرب ، وأترع وادى الكنج بحكمته حتى امتلأت بها صدور مواطنيه فائقدت نفوسهم حماسة لدعوته فهبوا فى انتفاضة قوية يحققون ذواتهم وينفضون الغبار عن تراثهم المجيد ليستردوا لشعبهم ذى التاريخ الحافل والتقاليد الرفيعة العتيقة مقوماته الأصيلة ويطردوا المستعمر من أرضهم ويحرروا بلادهم بالعمل الجاد والسعى الدائب .

ووزارة التربية والتعليم حين تسهم في إحياء هذه الذكرى بإصدار هذا الكتاب الذي يضم بحوثاً ومقالات عن نواحي عبقرية طاغور بأقلام الصفوة من مفكرى الجمهورية العربية المتحدة وأساتذتها إنما تشارك في تمجيد علم من أعلام التربية والتعليم في الشرق كان له فضل المبادأة بوضع أسس التربية القومية التي تقوم على إعلاء اللغة القومية والعناية بها وجعلها في مكان الصدارة باعتبارها وحدها التي يمكن عن طريقها أن يحصل المتعلم على الشخصية الإنسانية المتوازنة النمو . وقد كان طاغور من أول المؤمنين بحاجة الطفل إلى الحرية وإلى النمو في بيئته الاجتماعية والثقافية، ومن أول المنادين بإشراك المتعلم إيجابياً في التعلم وبضرورة تنشئته على الإيمان بالصدق والخير والجمال، بل ومن أول المناصرين للتربية الأساسية التي تقوم على الجمع بين العمل والتعلم .

ولم يكن طاغور صاحب مذهب في التربية فحسب بل كان رجلاً عملياً أخذ نفسه بتحقيق نظرياته في حقل التربية فأنشأ مدرسة المشهورة في سانتنيكتان « Santiniketan » حيث أجرى تجاربه النفيسة في عالم التربية والتعليم ، كما أنشأ مدارس وسط الغابات وهي التي أطلق عليها « Tapevana Ashramas » وأخيراً توج طاغور معاهد التربية والتعليم التي أنشأها بإقامة جامعة « فسوا باراتي Viswa Bharati » وهي جامعة دولية تجمع بين أهم ما يؤثر عن قيم الشرق وقيم الغرب وجمع فيها أقساماً مختلفة للدراسات الصينية والهندية والثقافة الإسلامية ، وفتح أبوابها لجميع الطلاب من جميع أنحاء العالم ، وجعل شعارها : « هنا يلتقى العالم في صعيد واحد » ، وقد قصد بذلك أن يضع نواة للتعايش السلمي بين الشعوب وأن يقود العالم بجامعته هذه نحو الحب والإخاء والسلام .

من أجل هذه المبادئ التربوية وحدها يستحق طاغور الخلود والمجد ، ولكنه كان نسيج وحده في العبقرية فقد تفرد في جوانب كثيرة أخرى وهتف باسمه على أنه أعظم من أنجبت الهند من الشعراء وبزغ نجمه في الكتابة

القصصية واحتل مكان الصدارة صحفياً لامعاً ومتحدثاً جذاباً وخطيباً مفوهاً وموسيقياً موهوباً ووطنياً طموحاً ورساماً بارعاً ، واستحققت هذه المواهب الإنسانية النادرة أن يكرمها العالم في الشرق والغرب وأن يكفل من أجلها رأس طاغور بأكاليل النصر فمنح جائزة نوبل للآداب في عام ١٩١٣ وأطلق عليه المهاتما غاندى « حارس الهند الأعظم » ووصفه البانديت نهرو بأنه « إنسانى الهند الأعظم » .

هذا الرائد من رواد الإنسانية الذى آمن بقوميته وبالشرق ، والذى آمن بالحرية والعدالة الإنسانية وبحق الشعوب جميعاً فى التحرر والعدالة الاجتماعية ، من حقه علينا أن نقدمه فى ذكراه المثوية إلى شبابنا من الجيل الصاعد ونوجه أنظارهم إلى مؤلفاته وأعماله ليقرءوا فيها آمالهم وليتخذوا منها نبراساً يستضيئون به فى جهادهم من أجل الحرية والعدالة الاجتماعية والسلام .

والله ولى التوفيق

السيد محمد يوسف

الدكتور محمد محمدي علام

رَأَيْتُكَ إِنَّا نَطْلُبُكَ

[٦ مايو ١٨٦١ - ٧ أغسطس ١٩٤١]

ثمانون سنة من الأدب والفن

رابندرانا طاغور

[٦ مايو ١٨٦١ - ٧ أغسطس ١٩٤١]

شبانون سينت من الأدب والفن

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تعاصر في شبه القارة الهندية ثلاثة من المصلحين الذين كانت لهم آثار بعيدة في الحياة الروحية والسياسية والفنية في شبه القارة ومصرها ، كما سعدت بأرائهم وكتاباتهم بلاد كثيرة في الشرق والغرب . هؤلاء الثلاثة الكرام هم محمد إقبال ، والمهاتما غاندي ، ورايندرانات طاغور .

وفي هذا العيد المثلوي لميلاد طاغور تحتفل الهند ، وتحتفل معها الجمهورية العربية المتحدة ، كما تحتفل عشرات الدول في أنحاء العالم بذكرى واحد من هؤلاء الثلاثة الكرام: رجل حشدت له عبقريته في ثمانين سنة ألواناً من النشاط الأدبي والفني قلما تحقق لرجل واحد . فقد كان طاغور موهوباً في عقله ، وفي عاطفته ، وفي لسانه ، وفي يده . كان موهوباً في عقله ، فكان مفكراً حصيفاً عميقاً ، وكان مريباً مجدداً ؛ وكان موهوباً في عاطفته ، فكان شاعراً معبراً رقيقاً ، وموسيقاراً عذب الألحان ؛ وكان موهوباً في لسانه ، فكان خطيباً بارعاً طليقاً ، كما كان متحدثاً رائعاً أنيقاً ؛ وكان موهوباً في يده ، فأخرج لوحات مصورة من أبداع ما أخرجت يد الفنانين العباقرة . فهذا رجل قد جمع الله فيه الأدب ، والفن ، والشعر ، والكتابة ، والخطابة ، والترفية ، والموسيقى ، والرسم ، وقد سخرها جميعها في خدمة الحق والخير والجمال والإنسانية .

وليس من إنصافه أن ادعى أن هذه المقالة ستكون ترجمة لحياته ، - مهما طالت المقالة ، ومهما قصرت الترجمة ؛ ولكن مما يخفف عبئ أن الكتاب الذى ستشر فيه ، سيشتغل على مقالات أخرى تختص كل واحدة منها بناحية من نواحي طاغور . وحسبى هنا أن أقرر فى حياة هذا الرجل العظيم فى رحلة سريعة أقف فيها بضع وقفات أتحدث فيها عن بعض نزعاته الفنية ، وآرائه العامة ، مرتبطة بأهم الأحداث التى وقعت له فى حياته .

ولد رابندرانات فى كلكتا فى ٦ مايو سنة ١٨٦١ ، وكان أصغر أولاد ماهاراشي ديشيندرانات طاغور ، وحفيد الأمير دواركاندات طاغور . وكان لكل من أبيه وجده صلة قوية بالتعاليم الروحية والدينية ، وكان لهما ثراء واسع ومنزلة اجتماعية رفيعة فى بلاد كان نظام الطبقات يسود فيها .

وتعلم رابندرانات فى بيت أبيه على أيدي مدرسين خاصين ، فحرم وهو فى طفولته أهم متعة للطفل ، وهى اختلاطه ببلداته ، وتفاعله معهم عقلياً وروحياً واجتماعياً . وقد حولته هذه العزلة إلى تأمل فى الطبيعة حوله ، فكان يتحدث إليها وتتحدث إليه ، فى أشجارها ، وأزهارها ، ومياهها ، وجبالها ، وسماها ، وكواكبها ، فكان له من هذا كله نواة التأمل ، والخيال ، والشعور بالجمال وظهر الطبيعة وحنانها .

وأرسله أبوه سنة ١٨٧٧ ، وهو بعد فى السادسة عشرة من عمره ، إلى إنجلترا ليتعلم القانون . وقد سافر فى صحبة أخيه الأكبر ساتيندرانات وزوجته ، وأقام معهما مدة فى مدينة بریتون ، ثم سافر إلى لندن ، ولكنه بدلا من أن يتفرغ لدراسة القانون عكف على قراءة شكسبير ، وملتون ، وبيرون ، وغيرهم من أدباء الإنجليز ، كما قرأ عن أدباء ألمانيا وفرنسا . غير أن إقامته فى إنجلترا لم تدم طويلا ، فعاد إلى الهند . وقد أراد والده أن يبعثه إلى إنجلترا مرة ثانية ، ففى سنة ١٨٨٤ أرسله مع أحد أقربائه ، وركبا السفينة

من كلكتا ، ولكن شاء القدر أن يصيب هذا القريب دوار البحر إصابة شديدة اضطرتته إلى مغادرة السفينة في مدراس ، فغادرها معه طاغور وعاد إلى بيته .

وقد تفتحت مواهبه الأدبية ، وهو في باكورة شبابه ، فكان يكتب في المجلات البنغالية . ولم يكن المثقفون في الهند يومئذ يعرفون شيئاً عن الأدب الغربي سوى الأدب الإنجليزي ، فكتب لهم طاغور عن جوته ، ودانتي ، وبيترارخ ، وفكتور هوجو ، وغيرهم من أدباء أوروبا .

وكأنما أثرت في نفسه الطريقة التي اتبعت في تعليمه وهو طفل ، فأراد أن يعرض نفسه منها ، فأنشأ مدرسة سانتينيكيتان في سنة ١٩٠١ في بيلپور على بعد ٩٣ ميلاً من كلكتا ، وهي مدرسة تطورت مع الأيام إلى معهد هام من معاهد التعليم . ولم يكن يسير في هذه المدرسة على الطرق التقليدية في التربية ، بل استحدث فيها طرقاً جديدة ، لم يكن يقرأها المربون في عصره ، ولكنها كسبت فيما بعد أنصاراً .

وفي العقد الأول من القرن العشرين كان شعره يجد طريقه إلى أوروبا في صورة ترجمات إنجليزية ؛ وقد بلغت شهرته الشعرية يومئذ مبلغاً أكسبه في سنة ١٩١٣ جائزة نوبل للأدب ، وكانت قيمتها المادية يومئذ ثمانية آلاف جنيه ، فأنفقها كلها على مدرسته .

ولئن كانت عبقرية طاغور قد تفتحت في مهد من العزلة في أثناء طفولته ، لقد كان من الضروري أن تنمو وترعرع في مجال فسيح من الحياة ، هي الدنيا بأجمعها ، فقد قام طاغور بعدة رحلات طويلة في القارات الأربع ، في أوروبا وآسيا وإفريقية وأمريكا . زار كندا ، والولايات المتحدة ، وإنجلترا وفرنسا ، وألمانيا ، والنمسا ، والمجر ، وسويسرة ، وإيطاليا ، وتشيكوسلوفاكيا وهولنده ، والدنمرك ، والسويد ، والنرويج ، ويوغوسلافيا ، وبلغاريا ، ورومانيا ، ومصر ، واليونان ، وتركيا ، والملايو ، والصين ، واليابان ،

والهند الصينية ، وتكررت زيارته لبعض هذه البلاد . وكانت كلها زيارات تبعث فيه الملاحظة ، وتثير فيه العواطف الشعرية ، وتطور فيه أفكاره عن الدنيا عامة ، وعن علاقة الغرب بالشرق خاصة .

*

لقد كان له رأى فى الإنسانية ، وفى القومية ، أغضب بعض معاصريه ، ولكنه كان على كل حال مخلصاً فى رأيه ، ولذلك لم يتردد فى تعديله حينما أشرقت عليه الحقيقة بنورها الوضاح . فمثلاً على الرغم من عطفه على الحضارة الغربية ، ورغبته فى المواءمة بينها وبين الحياة فى الهند ، مما كان يثير عليه أحياناً نقد المدافعين عن القومية الهندية ، والداعين إلى مقاطعة البضائع الإنجليزية . قد أدرك فى كثير من كتاباته حقيقة العلاقة بين الغرب والشرق ، وأنها علاقة استغلال واستعمار ، وأنه لا بد للشرق أن ينهض مستقلاً متحرراً من قيود الاستعمار الغربى . فمرة يكتب : « إن فجر اليقظة فى آسيا قد سطعت أشعته الأولى ، فأنارت الشرق ، وإن الوهج اللامع فى قمم جبالها للدليل على قرب انبلاج النهار فيها . »

ويقول فى كتابه « الوحدة الخلاقة » (١) :

« إن الشرق فى انتظار أن تفهمه شعوب الغرب ، ليس فقط ليؤدى للعالم ما لديه من خير وحق ، بل كذلك لكى يثق برسائلته فى الحياة . إن تاريخ الهند يحدثنا أنه عند ما التقى المسلمون بالهندوكيين أخرجت الهند « أكبر » ، الذى كان هدفه توحيد القلوب والمثل العليا ، ولقد كان لهذا الهدف حماسة يشبه الحماس الدينى ، وكان له من النتائج الكبيرة ما تحقق حتى فى أيام حياة « أكبر » نفسه . غير أن الحقيقة الثابتة هى أن العقل الغربى ، بعد مرور قرون من اتصاله بالشرق ، لم ينجح فى إنشاء مثل أعلى تحييه الحماسة ، وتحركه المروءة ، ليحقق لهذا الجيل حياته . إن الغرب يقيم فى كل مكان أسواراً شائكة للفصل بينه وبين

(١) The Crative Unity, London, 1922, P. 103-9.

الشرق ، ويضحى بالأرواح البشرية في سبيل مصالحه القومية . بل إنه أذكى
نار الحقد والحسد بين الشعوب الغربية نفسها ، فهي تتقاتل على الغنائم ،
وتفاخر بوحشيتها التي تتحفز بها لافتراس بعضها بعضاً . »

« إننى أتكلم ، في مرارة وألم ، عن القوى المتجمعة في الغرب لقيادة
سفينة الحضارة ، إن الذى يحركها هو العواطف لا المثل العليا . . . إن الوقت
قد حان لتدرك أوربا أن التطفل القهرى الذى تزاوله في القارتين الكبيرتين
(آسيا وإفريقية) ، أكبر قارتين في العالم ، لا بد أنه سيؤدى بها إلى انحطاط
وتدهور أخلاقى . »

« ولأضرب المثل الآتى على ما أقول : فهذه نبذة من الفصل الأخير من
كتاب « من مدينة الكاب إلى القاهرة » لكاتبيه جورجيان وشارپ^(١) وهما
كاتبان لهما قدرة على نشر مذهبهما ، بالإقناع النظرى والعملى . فهما حين
يتحدثان عن الرجل الإفريقى ، يتحدثان بصراحة ، فيقولان مثلاً : لقد سرقنا
أرضه ، وعلينا الآن أن نسرق أعضائه . وهاتان الجملتان اللتان يشع أسلوبهما
بالبشر الذى يفعم قلب قائلهما ، تنضحان اتضاحاً أجلى في العبارة التالية التى
يملها احتشام هزيل لضمير مقبور ، وهى « العمل الإجبارى أو السخرة »
بدلاً من الكلمة الصريحة « الرق » ، كما هو الشأن مع السياسى المعاصر الذى
تملى عليه لباقتة استعمال كلمة « توصية » بدلاً من كلمة « إنذار » . ويواصل
الكاتبان كلامهما قائلين : إن العمل الإجبارى في إفريقية هو النتيجة الحتمية
لاحتلالنا لها ، وهذا أمر محزن ، ولكنه واقع تاريخى . فليس أمامنا إلا أحد
أمرين : إما أن نتخلى عن القارة من الوجهة التجارية ، وإما أن نلزم الرجل
الإفريقى بأن يعمل . ولن يغير هذه الحقيقة أن يوجه الطعن إلى أولئك الذين
يثبتون أنه لا مفر من أحد هذين البديلين . »

(١) "From the Cape to Cairo" by Corgan and Sharp.

وهو كتاب كتبه هذان المؤلفان على إثر رحلة قاما بها بالسيارات من جنوب إفريقية
إلى شمالها عقب الحرب العالمية الأولى .

« ويعترف هذان المؤلفان بأن أسفارهما المترامية في أنحاء العالم لا تسمح لهما بأن يقررا أن المدنية الغربية تعود بالخير على أبناء البلاد المستعمرة . »

ويعلق طاغور على هذه الاعترافات الرهيبة بقوله : « إننا حين نتدبر هذا الاتجاه يتضح لنا الاضطراب الفكري الذي وقع فيه الشاعر الإنجليزي كبلنج حين قال : إن الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا . نعم إنهما حتى الآن لم يبد أنهما على وشك الاقتراب ، ولكن السبب في ذلك أن الغرب لم يرسل ناحيته الإنسانية لتقابل الرجل الذي في الشرق ، وإنما أرسل إليه الآلة . وينبغي بناء على ذلك أن نغير شعر كبلنج ليكون :

« الرجل رجل ، والآلة آلة ، ولن يلتقى الرجل والآلة . »

وطاغور وقفن أخريان تدلان على أنه ، على الرغم من حبه وسعيه لالتقاء الغرب بالشرق ، لم يكن بهاء الغرب يبهري عينيه فيحجب عنهما جرائم الغرب .

ففي سنة ١٩١٥ كان ملك إنجلترا قد منحه لقب « سير » وقد قبله يومئذ ، ولكنه تنحى عنه ورده إلى المنعم به في سنة ١٩١٩ احتجاجاً على فظائع الإنجليز في قمع ثورة البنجاب . وقد كتب يومئذ إلى نائب الملك في الهند ، اللورد تشلمزفورد ، الخطاب التاريخي الذي نترجمه فيما يلي (١) :

« يا صاحب السعادة ،

« إن فظاعة الإجراءات التي اتخذتها حكومة البنجاب في إخماد بعض الاضطرابات المحلية قد أبرزت لعقولنا ، بصورة مروعة ، مبلغ ما وصلنا إليه من التعاسة في ظل الحكم البريطاني للهند . إن القسوة البالغة للعقوبة التي أنزلت بالأهالي التعساء ، وطريقة تنفيذ هذه العقوبة ، قد أقنعتنا بأنه ليس لها مثيل في تاريخ الحكومات المتحضرة ، إذا استثنينا بعض عقوبات أخرى فادحة ،

(١) ص ٢٠٧ - ٢٠٨ من كتاب :

Rabindranath Tagore, by V. Lesny.

منذ عهد قريب أو منذ عهد بعيد . وإذا عرفنا أن هذه المعاملة قد ألحقها بأناس عزل لا سلاح لهم ولا حول ولا قوة ، سلطة في يدها أفضع وسائل الإهلاك للأنفس البشرية ، لم يكن ثمة مفر من إعلاننا أن هذا عمل لا يجد له أى مبرر سياسى فضلاً عن أن يستند إلى سنده أخلاقى . إن الإهانات والآلام التى نزلت بإخواننا فى البنجاب قد تسربت أنباؤها خلال الصمت المكمم ، فوصلت إلى كل ركن فى الهند ، ومع ذلك فقد تجاهل حكامنا ما اضطربت به قلوب أمتنا من الشعور بالسخط الفادح على تلك الإهانات ، بل لعل حكامنا يهشون أنفسهم على أنهم قد لقنونا ما يتصورون أنه درس مفيد . إن هذا الاستهتار قد قوبل بالإطراء من أقلام الصحافة الإنجليزية فى الهند، وهى أقلام بلغت بها الوحشية فى بعض الحالات أن اتخذت مما حل بنا من العذاب موضوعات للهو والتسلية ، دون أن توجه إليها السلطة الحاكمة أقل تحذير أو تنبيه ؛ فى حين أنها قد كتمت فى قسوة كل صيحة ألم أو كلمة نقد ، كان يمكن أن تصدر عن الصحف التى تنطق باسم الشعب الذى نزل به التشكيل ، والتى تعلم أن نداءاتنا قد نزلت على أذن صماء ، وأن شهوة الانتقام قد أعمت بصيرة حكومتنا التى كان فى يدها أن تصطنع السباحة ، بما لها من قوة مادية وعرف أخلاقى .

وإن أقل ما أستطيع أن أوديه لوطنى هو أن أثمّل جميع التبعات التى ترتب على رفع صوتى بالاحتجاج باسم الملايين من أبناء وطنى الذين أذهلهم ذعر الإرهاب فأخرس ألسنتهم . لقد جاء اليوم الذى أصبحت فيه أوسمة الشرف تجعل شعورنا بالعار فادحاً فاضحاً ، حين يتجسم التناقض بحمل هذه الأوسمة وحمل الإهانة فى وقت واحد . وأنا أحب أن أقف ، مجرداً من كل امتياز خاص ، إلى جانب أبناء وطنى ، الذين تعرضهم وصمة الزعم بأنهم من سقط المتاع ، لاحتمال إهانات لا تليق ببنى الإنسان .

وهذه هى الأسباب التى دفعتنى مثلاً أن أطلب إلى سعادتكم ، مع الاحترام اللائق والأسف ، أن تعفوني من حمل لقب « سير » الذى كان لى شرف

قبوله من جلالة الملك عن يد سلفكم ، النبي ما زلت أكن له عظيم الإعجاب
بمكارم أخلاقه . »

وكأنما عبر طاغور عن شعوره هذا — فيما يجلبه من السخرية حمل وسام
الشرف الذي تقدمه إليه اليد التي تنزل الدمار بيني ووطنه — حين قال قصيدته
الآتية (١) :

« إنها لا تزيّني إلا لتسخر مني ، هذه السلسلة الثمينة التي تخصني .

إنها لتؤلمني حين تطوق عنقي ، وإنها لتختقني حين أحاول نزعها .

إنها تتشبث بعنقي ، وتخرس أغنيائي .

إن أمكنني أن أمها يدك ، يا رب ، فقد أنجو . »

خذها مني ، وعوضاً عنها ، شدي إليك بإكليل ، فأنا أخجل أن أمثل
أمامك ، وفي عنقي هذه السلسلة الثمينة . »

وفي سنة ١٩٣٤ كتب الأستاذ نجلبرت ميري خطاباً مفتوحاً إلى طاغور
يطلب منه التعاون معه في إنشاء جمعية للمفكرين والمؤلفين ، تعمل على إنقاذ
الحضارة ، وإزاحة سوء التفاهم في المحيط الدولي . فأجابه طاغور بمقال عنوانه
« الشرق والغرب » (٢) قال فيه إن هناك فرقاً بين الغرب والشرق : فالغرب
يعجب بقوة الإنسان ، على حين أن الشرق يحترم روحانيته . وإذا كان هو
نفسه (أي طاغور) يدم أحياناً بعض الآلات فإنه لا يدم العلم الذي اخترع
تلك الآلات ، بل يدم سوء استخدام الغرب للآلات . فلا يجوز للإنسان أن
يسمح للآلات أن تحول إلى آلة ، بل عليه أن يخضع الآلات لخدمة أغراضه .

(١) من كتاب جنى الثمار

(٢) East and West, London, 1934. (٢)

وفي هذه المقالة يتهم طاغور الغرب بأنه فاقده الضمير في معاملاته السياسية والتجارية مع الشرق : فالعلاقة الوحيدة الواضحة يومئذ بين أوروبا وآسيا هي استغلال أوروبا لآسيا . لقد تطلعت آسيا في الماضي إلى أوروبا ، وعلقت عليها آمالاً ، مترقبة منها أن تنادي بحرية العالم . ولكن أوروبا بدلا من ذلك بنت في آسيا وإفريقية مخازن لتجاريتها ، وثكنات لجنودها ، ولم تعر العلاقات الإنسانية أى اهتمام .

وبعد فأفضل ما توصف به حياة طاغور هو ما وصفها به في شعره في ثلاث مقطوعات نترجمها فيما يلي . ففى إحداها يصف حياته في شبابه ، وفي الثانية يصف نفسه وقد أدرك أسرار الحياة ، وفي الثالثة يصف فلسفته في الحياة في ألا يكون مستمتعاً بها فقط ، بل في أن يكون واهباً لها من ذات نفسه ليجلب السعادة لغيره .

فيقول في وصف شبابه (١) :

كانت حياتي في الشباب يسيرة	أمشي على قدمي دون مساعد :
يأتي الصباح ، فأنبرى متراكضاً	في حلبة للسبق دون تقاعد ؛
وإذا بكيت فليس دمعى ساخناً ،	وإذا ضحكك فليس ضحك الحقاد ،
وإذا نطقت نطقت دون مرارة	تؤدي حرارتها شعور الجاحد .
ولقد أقطب حين يفجؤني أسي ،	فيزول تقطبي كطيف شارد .
هذي حياتي كان يملأ جوها	نور السعادة كالشعاع الصاعد ؛
فإذا طريقي يلتوى ، وإذا أنا	في مفرق الطرقات أنشد رائدى :
يسر الحياة قد انقضى بجماله ،	واليوم أثقلت الحياة شدائدي .

Rabindranath Tagore, by V. Lesny. ٧٧ ص (١)

ويقول في وصف شعوره بالمسئولية ، واستمداده لتقديم حياته خدمة لوطنه (١) :

وقفتُ على الحياة ، وما احتوته
فجانبتُ المخاوف وانطوائى
ففى عنقى لجلي وانجبات
وهأنذا لأرض الهند أجثو
أقول : دى فدى لك يا بلادى ،
من الأسرار دنيانا الرحيبه ،
على نفسى ، فلست أخاف ريبه :
أؤديها ولو كانت رهيبه .
خشوعاً فوق تربتها الحبيبه ،
ومن بذل الدما أوفى نصيبه .

وتصور القصيدة الآتية حياة طاغور أصدق تصوير (٢) :

لست أهوى الموت فى هذى الحياة
أنا أبغى العيش تحت الشمس ، فى
أنا أرجو لى مكاناً آمناً
إن هذى الأرض فيها رغد
إن تجدد يوماً بوصل ، فغداً
ولقد تجلب يوماً ضحكاً ،
فلأشيد لى بها داراً ، إذا
أبعث الشعر نشيداً منعشاً
وأبكيه حزيناً ، آمياً
فإذا لم أستطع هذا ، فهل
أنظم الزهر قصيداً لكم
فاقطفوا زهرى بوجه باسم ،
فانبذوه ، أنا فى الحالين راضٍ ،
وهى تزهى بجمال الكائنات :
وسط الناس ، وبين الزهرات ،
فى القلوب الصافيات الآمات .
وشقاء ، بين أبواب وآت :
تتبع الوصل بتفريق الشتات ،
ثم ترويه بفيض العبرات .
مت كانت أثراً فى الحالدات :
لنفوس ربها فى الأغنيات ،
لجراح من أنين الزفرات .
من سبيل لبقائى فى الحياة ؟
فى صباحى ومسائى وسباتى :
وإذا الزهر ذوى فى الداويات
إن هذا مذهبي بين ليدائى .

(١) الكتاب السابق ص ٧٨

(٢) الكتاب السابق ص ٦٧ - ٦٨

وهكذا عاش طاغور وفياً لمذهبه هذا : ينظم الشعر ، ويكتب القصة والمسرحية ، ويصور اللوحات ، ويلحن الأناشيد ، ويحب وطنه ، ويعطف على الإنسانية ، ويغضب من عدوه ، ويتسامح معه . فكان صديقاً للناس جميعاً .

مهدى عزم

الدكتور زكي نجيب محمود

الفَلَسَفَةُ الدِّينِيَّةُ وَالنَّصُوفُ عِنْدَ طَائِفَةِ النُّحُوذِ

الفلسفة الدينية والنصوف عند طائفة

— ١ —

العقيدة الدينية التي يدين بها رابندراناث طاغور هي — كما أسماها هو — عقيدة شاعر ، لم يأخذها عن كتاب ولم يسمعها من رسول ، لكنه استلهم فيها وجدانه واستوحى خبرته الواعية ؛ وخلاصتها أن « الإنسان الأزلي » هو نفسه الله الذي حقت على أفراد الناس عبادته ؛ والمقصود بالإنسان الأزلي هو فكرة الإنسانية التي تمثلت في هذا وهذا وذلك من الأفراد ، فهؤلاء الأفراد فانون والإنسانية باقية ، وهؤلاء الأفراد حادثون بحيون حيناً ثم يطويهم الموت ، والإنسانية أزلية منذ القدم لا أول لها في الزمان ولا آخر ؛ وهؤلاء الأفراد يختلفون ويتقاتلون ويتحاسدون ويتناحرون والإنسان الأزلي الأبدى واحد لا كثرة فيه ولا تباين ، وهؤلاء الأفراد تدفعهم شهواتهم هنا وتجذبهم غرائزهم الدنيا هناك ، أما الإنسان الخالد فلا شهوة فيه ولا غريزة ، إنما هو مستقر هادئ ساكن عاقل حكيم ؛ فماذا يدعو الأفراد إلى إخاء أكثر من أن يعلموا أنهم جميعاً — على اختلافاتهم الظاهرة — ملتقون هناك عند الأب الكبير وحدة واحدة لا تشقق فيها ولا تمزق ؟

والفرق بين الفرد المتغير والإنسان الخالد الباقي هو نفسه الفرق بين النفس والروح ، فالأولى هي السطح المضطرب والثانية هي الأعماق الصامدة ؛ والأولى هي مجال الاختلاف والكثرة ، والثانية هي مركز الالتقاء والوحدة ؛ ولطالما تبرز الروح من أعماقها فتوجه هذا الفرد أو ذاك توجيهاً يناقض التوافه

التي تملأها عليه نوازع حياته اليومية ، ويقلب خطط رغباته الأنانية رأساً على عقب ، فإذا هو يعمل لصالح المجموع لا لصالح نفسه ، وإذا هو ينطق بلسان الكل ويعبر عن روح الكل ولا ينطق بلسان نفسه ولا يعبر عن ذات نفسه ؛ وما هنا قد يتساءل هو ويتساءل الناس معه : أننى له هذه القوة الدافعة التي لا يقوى على صدها ، والتي يضطر إلى خدمتها بغض النظر عن صوالحه هو العاجلة ، حتى لموت مضحياً بحياته الفردية كلها لتبقى هي وترضى ؟ إنها هي الروح الكلية الخالدة التي ما جئنا أفراداً إلا لتحقيق أهدافها ، وعندئذ لا يكون فرق بين فرد وفرد ، وتنمحي الفوارق الجنسية واللونية جميعاً ، ونصبح جميعاً جنوداً مجندة لها ؛ تدعو من تشاء لحمل رسالتها — رسالة الحق والخير والجمال — فيحملها راضياً أو مكرهاً ، لا ابتغاء مرضاة نفسه ، بل استجابة لنداء ما يستحيل رد نداءها : روح الإنسانية جمعاء .

كانت الخطوة الأولى نحو أن تتكشف هذه الحقيقة لطاغور هي شعور الألفة بينه وبين الطبيعة ؛ وهو لا يعنى بالطبيعة هنا تلك الطبيعة التي نتصل بها عن طريق أبداننا اتصالاً نستمد منه معارفنا عن هذه الظاهرة من ظواهرها أولئك ، بل يعنى بالطبيعة جوانبها التي تحقق ذواتنا وتخصب حياتنا وتحرك خيالنا بما فيها من صور وألوان وأصوات وحركات جاءت كلها متناغمة متجاوبة في نشيد واحد ؛ كلا ، إنها ليست الطبيعة التي نجردها في رموز رياضية ليعالجها العلم في صيغ ومعادلات ، حتى تختفى الطبيعة في لها وصميمها وراء ما تقدمه للعلم من شواهد على وجودها وعلى حقيقتها ، بل الطبيعة المقصودة هنا هي التي يحس الإنسان صميمها بصميمه وروحها بروحه فيكون جزءاً منها وتكون جزءاً منه .

لا ، بل إننا لتتخذ من العلم ذاته شاهداً على صدق ما نقوله من أن وراء أنفس الأفراد روحاً إنسانية شاملة ؛ وذلك أن رجال العلم يثبتون بأن معيار علمهم هو « الحق » ، والحق يختلف عن الخير وعن الجمال في أن هذين يتوقفان على ميل ذاتي عند الإنسان ، فالخير خير لأن الإنسان يراه خيراً وكان

يمكن ألا يراه كذلك ، والجمال بجمال لأن الإنسان يراه بجمالا وكان يمكن ألا يراه كذلك ، وأما الحق فهو حق لأن الإنسان مرغم على قبوله ولا دخل لأهوائه فيه ، فبينما الخير والجمال تابعان من داخل الإنسان ، ترى الحق يفرض نفسه عليه فرضاً لا حيلة له فيه ؛ وتساءل رجال العلم قائلًا : وكيف نتصور الحق مستقلاً عن العقل الإنساني ؟ فيجيبونك بأن هذه حقيقة قد تثير العجب وتستعصى على التعليل ، ولكن هكذا أمرها على كل حال وهنا يتوجه إليهم شاعرنا طاغور بهذا السؤال : أفلا يجوز أن يكون « الحق » الذى هو مستقل عن عقول الأفراد ومفروض عليها من خارجها فرضاً ، أقول أفلا يجوز أن يكون هذا الحق حقاً لأنه صادر عن العقل الكلى العام الذى يشتمل على عقول الأفراد كما يشتمل الأصل على فروعه ؟ لأننا إذا قلنا إن الحق — كما تراه عقولنا — قائم خارج الإنسانية كلها ، فإنما ننقض العلم بقولنا هذا ، لأن العلم لا يسلك في مدركاته وتصوراته العقلية إلا تلك الحقائق التى هي في مستطاع الناس أن يعلموها ويفهموها ، وما المنطق إلا أداة التفكير كما اصططنعها الإنسان لنفسه ، وإذن فلا مناص لنا من ربط الصلة بين « الحق » وبين العقل ربطاً يجعل الأول معتمداً على الثانى وليس مستقلاً عنه ، فإن رأينا غير معتمد على عقول الأفراد ، حكمنا باعتماده على عقل كلى عام .

إن ظهور الإنسانية الواحدة العامة مشتتة في أفرادها لا ينفى وحدانيتها ، وتكثُر العقول في بنى الإنسان لا ينفى وجود العقل الكلى العام ؛ فليس ما يثير فينا العجب هو أن نقول إن الأجزاء مترابطة في وحدة تضمها ، بل كان العجب ليأخذ بالبابنا لو أننا وجدنا الأجزاء مفككة فرادى لا تجد الرباط الذى يوحدنا ؛ فالصلات الرابطة هي من الحقائق الأساسية في عالم الظواهر الذى نعيش فيه بحواسنا وأجسادنا ، وأجدر بها أن تكون كذلك من الحقائق الأساسية في عالم العقل والروح ؛ نخذ — مثلاً — قطعة من الفحم تجد لها خصائصها المميزة المعروفة لنا من حيث هي قطعة من فحم ، ونستخدمها على هذا الأساس فنحقق باستخدامها ما نريد من أغراض ؛ لكن حلال قطعة الفحم

هذه إلى مقوماتها الأولية ، تنقلب لك عدداً كبيراً من إلكترونات وبروتونات ، وبذلك تختفى قطعة الفحم التي عهدناها ذات خصائص معينة محددة ؛ أفيكون لنا من مناص سوى أن تقول إن هذه الوحدات الأولية الكثيرة إنما تستمد حقيقتها لا من حيث هي قائمة مفككة فرادى ، بل من حيث هي متصلة مترابطة في قطعة الفحم أو في غيرها من أشياء هذا العالم ؛ وما الخلق إلا في اندراج الوحدة البسيطة في الكل المركب ؛ وكذلك قل في العالم الروحاني الذي يتحقق بإنكار الذوات المقررة وطبها تحت الذات الواحدة الشاملة ، وإن يكن الأمر هنا أعسر منه في الأشياء الطبيعية ، لأن الوحدات المفردة في حالة الإنسان - على خلاف ما نراه في وحدات الأشياء الطبيعية - ذات ذكاء وذات إرادة ، قد يعصيان عملية التوحيد ، ولا بد لها من رياضة وتدريب حتى ينصاعا إلى الروح الكلي فتنتوى الأفراد في أصلها العام .

لقد جاء في آية من « اليوپانشاد » أن وحدة عليا تضم هذا العالم بكل ما فيه من حركة ؛ فيستحيل على الإنسان أن يبلغ سعادته الكبرى إذا هو اقتصر على إشباع شهواته الجشعة ، إنما طريق النشوة الحق في تجرد الإنسان عن نفسه المفردة ليفنى في الروح الخالدة - هذا الروح الأسمى الذي تتحد به أنفسنا الفردية فتفنى في غمرته ، ليس عقلاً صرفاً ، بل هو كذلك خيال ، وهو حب ، وهو حكمة ؛ فإذا أحبيته أحبيت كل الكائنات ، وطعمت لذة التضحية في سبيل من تحب ؛ وبهذا يصبح الدين الحق حب الإنسان للإنسان ، وتصبح غاية الحياة التي لا غاية وراءها هي فناء الفرد في سبيل المجموع .

- ٢ -

لم يكد « الإنسان » - وأقصد بهذه الكلمة مجموعة البشر - يتخلص من أعباء معاشه التي كانت تستنفد وقته كله ، بحيث أصبح يعمل حيناً من يومه ويفرغ لنفسه حيناً ، حتى راعه إلغاز هذه النفس التي تضمها الجوانح ، وبدا له في وضوح جلي أن حقيقة ذاته إنما هي في علاقاتها التي تربط الذوات

المفردة في إنسانية واحدة لامتناهية الأطراف ؛ وعندئذ ارتفع الإنسان بعقيدته الدينية من ديانة تستند إلى قوة باطشة تملأ الكون وتتحكم فيه ، إلى ديانة تعتمد على الشخصية الإنسانية وحقيقتها ؛ وكان في هذا الانتقال توسيع — لا تضيق — من فكرة الإنسان عن اللانهاية .

لفكرة اللانهاية جانبان : سلبي وإيجابي ؛ أما جانبها السلبي فهو أننا لا نزيد بهذه الفكرة على أن نوسع من آماذ الأشياء المتناهية عند حدود معلومة ، فبدل أن نتصور أن أفق الأشياء ينتهي هنا ، نتصور أنه قد امتد حتى انتهى هناك ، ثم امتد حتى انتهى إلى ما وراء ذلك ، فكأن فكرة اللانهاية بهذا المعنى ليست سوى تسويق وإرجاء لمواقع النهايات ؛ بل إن علم عصرنا قد انتهى — فيما يقال — إلى نتيجة عجيبة ، وهي أن عالمنا ذو مكان متناه ، وليس هو بالكون اللامتناهي الذي كنا نظنه ، وفي هذا يقول طاغور إننا بهذا الكشف عن حقيقة الكون المتناهية لا نخسر شيئاً ، فهم إذ يقولون لنا إن الخط المستقيم لا يظل — مع امتداده — خطأ مستقيماً ، بل تراه يميل في انحناء حتى يرتد إلى النقطة التي منها بدأ ؛ يقولون لنا ذلك نتيجة لكون العالم على شكل كرة متناهية المحيط ، فيذكرنا هذا القول بما جاء في كتب الهندوس المقدسة من أن الكون على شكل بيضة ؛ ومعنى ذلك أنه بالنسبة إلى العقل الإنساني كون ذو قشرة خارجية كرية محدودة ؛ وتضيف تلك الكتب المقدسة حقيقة أخرى شبيهة بهذه عن الزمان ، فالزمان — كالمكان — لا يمتد إلى ما لا نهاية ، بل هو أيضاً يرتد آخره إلى أوله ، إذ يسير في دورات ، كلما انتهت دورة منها بدأت دورة ؛ وبعبارة واضحة ، فإن المكان والزمان كليهما متناهيان ، واللانهاية فيهما معناها العودة إلى بدء جديد .

لكن إن كان لفكرة اللانهاية هذا المعنى السلبي الذي يجعله متناهياً يتميز بتجدد الحدوث واتساع الآماذ ، فلهذه الفكرة معناها الإيجابي كذلك ، الذي يجعل اللانهاية وحدة مطلقة ، لا تضم مقوماتها الكثيرة في جوفها كما

تنضم كثرة من الأشياء داخل وعاء يحتويها ، بل هي وحدة تضم مقوماتها
باكتمال داخل يشيع في تلك المقومات ويعلو بها عن مستواها الذي تقف عنده
وهي فراذى ، كالوحدة التي تضم أجزاء الزهرة في كائن واحد هو الزهرة ،
فها هنا يكون جمال الجزء وهو عضو في الكل ، أسمى وأروع من جماله وهو
جزء منفرد بذاته ؛ ها هنا ينتقل الجزء في درجات الجمال نقلة لا نهاية لها ؛
فاللانهاية هنا ليست امتداداً في مساحة الرقعة ولا توسيعاً في الأمد ، كلا ولا
هي زيادة في المقدار بأى معنى من المعانى الكمية المعروفة ، بل اللانهاية هنا
تنصب على الكيف ، إذ تنصب على صفة الانسجام الذي يكون بين أجزاء
الزهرة وهي زهرة ، مما يحرك فينا النشوة إلى غير حد معلوم ؛ أو قل
— والمعنى واحد — إنه انسجام بين الأجزاء يحرك فينا الحب للشئ الذي يحقق
فيه ذلك الانسجام ؛ فلو قلنا إن وحدة الأجزاء قد بلغت حد كمالها ، فقد قلنا
بالتالى إن شعورنا بالحب قد بلغ هو الآخر حد كماله ؛ وهكذا يكون « الواحد »
اللامتناهى « حباً » لامتناهياً ؛ أعنى أنك إذا ما وحدت بين نفسك وبين سائر
العالمين ، بلغت من « الحب » أقصى درجاته ؛ نعم إن بين الناس من لا يفهم
هذا ، إذ انثلمت عندهم الحاسة الروحانية ، وأصبحوا لا يفهمون لتحقيق
ذواتهم إلا معنى واحداً ، هو أن تزداد أملكهم المادية ، كأنما الزيادة في
حقيقة الذات لا تكون إلا بالزيادة الفعلية في رقعة المكان الذي يشغلونه
بأنفسهم وبما يملكون ؛ فشوق الإنسان بفطرته إلى ضبخامة القدر ، يتحول
عند هؤلاء من طموح إلى عظمة النفس إلى جنون نحو ما هو كبير الحجم ؛
لكن تقرير الذات الإنسانية لنفسها تقريراً روحانياً صحيحاً لا يكون أبداً
بزيادة الملك سعة وعدداً ، بل إن الحقيقة اللامتناهية في هذا المجال إنما تستقر
في شعورنا بالاتحاد مع سوانا ، وذلك بأن نلتمس شعوراً أعمق بكوننا ذوى
روابط تربطنا بالآخرين ، فتتسع الذات عندئذ اتساعاً لا شأن له برقعة
المكان ، بل هو اتساع في الروح من داخل ، ينتفخ به الفرد الواحد حتى
يصبح هو العالم بأسره .

إنه إذا كان للهند طابع عقلي يميزها في وقفها الدينية من سائر أقطار الأرض في وقفاتها الدينية ، فذلك الطابع هو ما توضحه كلمة « يوجا » ومعناها إحداث الاتحاد بين ما قد كان في ظاهره مُفَرَّقاً ؛ والاتحاد هنا لا يتحقق معناه المقصود في عالم « الامتلاك » بأن يكون شخص مالكاً لسواه بحيث يتحد المالك والمملوك برباط يضمهما معاً ، بل إن معنى الاتحاد هنا هو اتحاد في عالم « الكينونة » أى أنك إذ تتحد بسواك فإنما « تتكُونه » وتصبح كأنما أنت هو وهو أنت ؛ ألا إن الفارق لبعيد بين أن « تحصل » حقيقة ما تحصيل المالك للملكه ، وبين أن تصبح أنت ذاتك تلك الحقيقة ؛ ففي الحالة الأولى هناك اعتراف ضمني باستقلال الطرفين كل منهما عن الآخر ، وفي الحالة الثانية يتم دمج الطرفين في كيان واحد ؛ وعلى هذا الضوء فانظر إلى علاقة الإنسان بالله : فهناك من يحسبون أن العارف والمعروف يظلان متباعدين ، بل إنهم ليقولون إن للعارف بالله على هذه الصورة المفارقة جزاء خير الجزاء على ما قد حصل من معرفة ، كأنما حافز الإنسان إلى معرفة الله هو ذلك الجزاء الخارجى ، وليس هو تابعاً من طبيعة نفسه ؛ لكن المعرفة بالله التى ننشدها هى تلك التى تتحقق باتحاد الذات العارفة فى الله المراد معرفته ، أو بعبارة أخرى ، هى المعرفة التى تتحقق للفرد الواحد من الناس حين يتحد من داخل ذاته بحقيقة « الإنسان » الكلى الخالد ، فيصبح وكأنه الإنسانية كلها مجتمعة ، لا فرد واحد منعزل عن بقية الأفراد .

وليست تتحقق هذه الوحدة بين الإنسان الفرد من جهة وبين ذلك الروح الإنسانى العظيم الشامل من جهة أخرى ، عن طريق العقل ، لأن العقل أداة أعدت للعمل فى مجال المعاملات الاقتصادية بين الناس وما يجرى مجراها من ضروب التعامل ، أو قل إنه أداة أعدت للنظر فى عالم الظواهر البادية من حولنا ، والى فى نطاقها نعيش حياتنا العابرة فى هذه الدنيا الفانية ؛ لكن هدف « اليوجا » — أو رغبة الاتحاد بالحق الشامل — هو مجاوزة الحدود التى يقيمها العقل ، وكلما استطاع إنسان فى لحظات من حياته أن يجاوز حدود هذا

النطاق المضروب من حوله فينفذ إلى ما وراءها ، استشعر في نفسه نشوة كبرى تدل على أنه قد حطم قيوده وتجرد من حدوده ، ووصل إلى « الحق » الذى هو غاية في ذاته ولا غاية وراءه ، ومن ثم كانت تلك الفرحة الكبرى .

لقد تصور الإنسان ذات يوم أن اللامتناهى المنشود هو « الضوء » الذى يغمر جنبات الكون ، فبعد مصدرة ، وهو الشمس ، وقدس النار التى هى قبس من إله المعبود ؛ ثم أحس أن اللامتناهى المنشود هو « الحياة » — والحياة هى نفسها « الزمان » فى جانبه المبدع الخلاق — فقال الإنسان لنفسه عندئذ : إن الوجود كله قد انبثق من الحى ، وما ينفك ينبض بالحياة ؛ ولم يكن يخامر فى هذه العقيدة شك ، لأنه شاعر بسر « الحياة » فى وعيه وشعوره ، فلا وسيط هناك بينه وبين الحياة النابضة فى ثناياه ، فليُنظر إليها فى دخيلة نفسه كلما أراد برهاناً ؛ وتلك الحياة المستكنة فيه هى نفسها التى توجهه ، أعنى هى التى تحدده الأهداف ، وإذن فهى بمثابة الإرادة قد تعضونت فى كائن حى ، وأصبحت معيناً تنبثق منه ضروب النشاط ؛ فلا غرابة أن يستلهم حياة نفسه معنى « الحق » فيراه « حياة » أبدية لا تموت ، فذلك أقرب مورداً ومناً من أن يستوحى الإنسان معنى « الحق » فى الجوامد الصم التى تملأ الأرض من حوله فيجعل ذلك « الحق » شبيهاً بها فى جمودها الأخرس ؛ ثم عمق الإنسان عمقاً آخر فى أعماق ذاته ، فإذا هو يجد تلك الحياة النابضة فى حناياه ، إنما تبلغ أكمل درجاتها فى لحظات الحب ، وهى لحظات الاتحاد — اتحاد الذات المفردة بالذات الشاملة ، وما هنا حط رحاله واستقر به النوى ، فقد وجد معبوده الحق فى ذات عليه يحقق بها ذاته هو كلما اتحد بها فأحبها وأخذته من ذلك النشوة الكبرى إن ديانة الإنسان معناها تحقيقه للامتناهى ، مع اختلاف وجهات نظره فى طبيعة ذلك اللامتناهى على مر الزمان ؛ فقد بدأ رحلته من اللاشخصى وهو « السماء » حيث الضوء وظواهره ، ثم انتقل إلى « الحياة » التى تمثلت فيها قوة الخلق الذاتى فى مجرى الزمن ، ثم انتهى أخيراً إلى تخصيص وتفريد بعد تعميم وتجريد ، وجعل اللامتناهى المنشود « ذاتاً » يعرفها

بالحب ، أعنى بالاتحاد فيها ، فيخرجه هذا الاتحاد بها من قيود الزمان وقيود المكان ؛ وعندئذ لا يخشى موتاً ، ولماذا يخشاه والموت نهاية للذات الفردية المتناهية ، لكنه لا يحس الذات العلية الشاملة الخالدة .

وقد تسألنى : وكيف السبيل إلى تلك الذات الكلية لأتحد معها وأعيش فيها ؟ والجواب هو أن كل فعل تفعله فى سبيل الإنسانية بأسرها لا فى سبيل ذاتك المحدودة ، هو خطوة نحو هدفك المنشود ؛ فاعمل من أجل الجميع تكن فى طريقك نحو « الإنسان » الواحد - أو الإله الواحد على حد سواء ؛ ولستنا نريد بكلمة « الجميع » هنا مجرد جمع من الناس ، وإلا لجاز أن تعمل لقومك دون سائر الأقوام ، بل نريد جميع أفراد البشر من هو كائن منهم ومن عساه أن يكون ؛ ولعل هذا بعينه هو ما أراده بوذا عند ما دعا الناس أن « يحياوا فى اللامتناهى » .

وإنه لما يستوقف النظر أن كبرى الديانات كلها قد جاءت على السنة رسل مثلوا بحيواتهم الشخصية حقيقة عظمى لا تبعثر نفسها فى رحاب الكون الفسيح ولا تهبط إلى مدارك الشر ، بل تركز فى الإنسان وتنشد الخير ؛ كان هؤلاء الرسل جميعاً ينقلون مراكز القوة من الخارج ليضعوها فى ضمير الإنسان من داخل ، ويجعلون الخير الأسمى غير مقتصر على خير يصيب هذا الفرد أو ذاك بصفة خاصة ، بل يعم ليشمل الإنسانية جمعاء ؛ لم يكن رسل الديانات الكبرى - فى الأعم الأغلب - يقصدون إلى صالح أمتهم دون سائر الأمم ، بل كانوا يعلنون عن هذه القوارق الدنيا التى تفرق بين أمة وأمة لينظروا من عل إلى الحقيقة الإنسانية كلها دفعة واحدة وبللمحة واحدة ، فإذا هى كائن واحد أو كالكائن الواحد ؛ فكأنما كان هؤلاء الرسل رسلا من لدن ذلك الكائن الإنسانى الأسمى ليخاطبوا الأفراد الذين ألتههم شواغل الدنيا عن حقيقة ما بينهم من وحدة ، فراحوا يتنازعون أفراداً وأممًا ؛ فإذا أراد الإنسان الفرد لنفسه خلاصاً من الشر ، فلا خلاص له سوى أن يوطد علاقته « بالإنسان الأعلى » الذى هو أزلى ومقدس ؛ فهما اختلفت ديانات الناس

في صور شعائرها وفي طرائق عباداتها ، بل حتى في تصورها لله - وهي كلها أشياء تتأثر بعوامل العصر وتقاليده السائدة - فهم جميعاً يلتقون إذا ما عمقوا إلى أعماق دياناتهم تلك ، لأنهم سيجدون بجانباً مشتركاً هو الاعتقاد في « موجود » يكون هو نفسه الجانب اللامتناهي من الإنسان ، ويكون للإنسان راعياً ومحباً وحيباً ، وطريق التقرب إليه هو خدمة الإنسانية ، فوجود الله في الإنسان مرهون بخدمة من يريد الله أن ينفعهم ، وحب من يريد الله أن يحبهم ، ألا وهم سائر الناس .

لكن جشع الإنسان في الأشياء المادية قد يصرفه عن الطريق السوية ، فيدير ظهره إلى الحق الأسمى المتمثل في الموجود الشامل ، ويقبل على جمع الثراء ، ويحسب أن الفجوة التي أفرغت من حب الله عن طريق حب الناس ، ملؤها المال ؛ ولربما ملأها المال كما حسب ، لكن هيات لهذا المله الزائف أن يعوض صاحبه عما فقد من قدرة على الاتحاد ومن قدرة على الخلق والإبداع ؛ ومن هنا تحدث الخديعة الخطرة ، عند ما ينظر الإنسان إلى مجرى ذاته فيحسبه مليئاً مشبعاً بثرائه المكسوب ، فيكون عندئذ كمن يحسب البناء الأشم قائماً على أرض صلبة وما هو قائم إلا على شفا جرف هار ، فسرعان ما ينقض في مثل الملح بالبصر .

- ٣ -

لم يكن طاغور في كل ما قاله عن الدين عالماً متبحراً ولا فيلسوفاً - على حد تعبيره هو - فهو لم يلجأ إلى صحائف الأسفار يجني منها ثماره ، كلا ولا هو قد أعنت الفكر إعناتاً وكد الذهن كدّاً ليكشف عن العلم خلال مسالكة العسيرة ؛ بل ركن شاعرنا إلى مشاعره المباشرة في بساطتها ونضارتها ؛ وذلك أن الإنسان إن يكن قد اتخذ من سطح الأرض طعامه ومأواه ، وإن يكن كذلك قد مد من آفاق عيشه حتى لا ينحصر في لحظة الراهنة كما يفعل الحيوان الأعجم ، فوعى التاريخ في ذاكرته وعياً زاده علماً على علم وحكمة على حكمة ، إلا أنه بالإضافة إلى هذا كله قد اصطنع لنفسه ملاذاً آخر يسكن

إليه كلما أراد تحقيقاً لذاته ، ألا وهو طوية نفسه التي إذا ما لجأ الإنسان الفرد إليها ، وجد فيها الإنسان الكلى كامناً ، فعرف نفسه فيه ، وأدرك حقيقته في حقيقته .

واستمع إلى طاغور يقص عليك عن نفسه كيف غاص إلى دخيلة نفسه فاستخرج درها واستخلص من ذلك الدر عقيدته الدينية التي لم يستمع فيها إلى ماثور ولا إلى تقليد منقول موروث ، يقول : ولدت في أسرة كان أفرادها يصطنعون لأنفسهم عقيدة موحدة مؤسسة على فلسفة أسفار النيوپانشاد ؛ ولست أدري كيف لبث عقلي أول الأمر في عزلة باردة عن ذلك التيار الجارف ، فلم يتأثر قط بأية عقيدة دينية كائنة ما كانت ؛ ولعلها فطرتي ومزاجها هي التي أبت على قبول التعاليم الدينية لا لشيء سوى أن الناس المحيطين بي يؤمنون بها ، مهما يكن من احتراي لهؤلاء الناس ؛ وهكذا نشأ عقلي نشأة حرة ، لم يتقيد بقداسة كتاب ولا بما يرويه هذا الفريق أو ذلك من طوائف العابدين ؛ وإنما اعتمد عقلي في عقيدته على مصدر واحد ، هو لقائتي ؛ فإذا قال لي قائل : وكيف نتبع رجلاً واحداً في لقائه ، ونترك ما قد أجمع عليه عدد كبير من الناس ؟ كان جوابي هو أنني لم أزعم لنفسى حق الوعظ للآخرين ، وإنما اكتفيت بهداية نفسى بنفسى .

لا ، بل لعلنى كنت — عن غير وعى منى — أسير في نفس الطريق الذي سار فيه من قبلى أسلافى الأقدمون ، وذلك أن أستلهم الطبيعة وحدها : فهذه السماء المدارية وما توحى به من أن وراءها شيئاً يجاوزها ، وهذه السحب التي تتكاثف مثقلة بحملها الذي لم ينزل بعد إلى الأرض ماء ، وهذه العواصف المباغته التي تهب صارخة خلال صفوف من أشجار الجوز الهندي ، وهذه الوحشة القاسية التي يبثها قيظ الظهيرة في الصيف الملهب ، وهذه الشمس التي تشرق صامته وراء غلالة من صباح الحريف الندي — كل هذه وهذه وتلك قد ربطت أواصر الألفة بيني وبين الطبيعة فأوحت إلى بوحىها .

لقد عظمت نفسى أمام نفسى ، وأخذتُ كل يوم أسبح فى تأملات عن ذلك الموجود اللامتناهى الذى وحد بين عقلى وبين ذلك العالم الخارجى بتيار من الخلق يشملنا جميعاً بأغواره ؛ ولئن أصبحت اليوم لا أجد عسراً فى تبين هذا الموجود على صورة ذات لامتناهية اثقلت فى رحابها الذوات العارفة وموضوعات المعرفة معاً ، حتى لم تعد ثمة فجوة بين العارف والمعرف ، إلا أن هذه الفكرة قد كانت فى بداية ظهورها لدى غامضة مهمة . . . ألا إن ديانتي هى ديانة شاعر ، فلا هى ديانة العابد المقتفى للسلف فى طرائق عبادته ، ولا هى ديانة الفقيه اللاهوتى الذى درس الأصول والفروع وتعمق الدرس ؛ ديانتي هى ديانة شاعر ، وجاءتني خلال المسارب الخفية التى يأتيني خلالها الوحي بما أنظم من أناشيد ؛ فلا فرق فى النشأة وفى طريق النمو بين حياتي الدينية وحياتي الشعاعية ؛ والعجيب أن تزوج الحياتان فى نفسى منذ الصغر على هذا النحو ، ويبقى ازدواجهما سراً مكتوماً عني طوال هذه السنين .

فلما بلغت الثامنة عشرة ، هبت على حياتي لأول مرة نسمة مفاجئة كنسمات الربيع ، هى نسمة تجربة دينية مورت تاركة وراءها فى نفسى رسالة عن الحقيقة الروحية ؛ وذلك أبى ذات صباح عند ما وقفت أرقب الشمس ترسل أول شعاعها من وراء الشجر ، أحسست فجأة كأنما انزاح من أمام بصرى ضباب قديم فزالت عني غشاوة ، فأنكشف لى ضوء الصبح عن إشعاع من نشوة انبثق من أعماق الوجود ؛ فكأن الأشياء المألوفة قد ذهب عنها لفها وبدأت خلقاً جديداً ، فلم تعد الأشياء أمام عيني هى نفسها الأشياء ولا الناس هم أنفسهم الناس الذين عرفتهم ، بل بات لكل شيء ولكل إنسان مغزى لم أكن من قبل أدركه ومعنى لم أكن قبل ذاك أراه - وذلك هو تعريف الجمال ، فالشيء جميل إذا رأيته جديداً ؛ تلك كانت تجربتي النفسية ذاك الصباح ، وهى تجربة حملت معها إلى رسالة إنسانية كبرى ، حين وسعت من آماند نفسى الفردية توسعة بلغت بها إلى ما وراء الحدود الفردية الضيقة ، وإلى حيث يلتقى الكل فى ذات كبرى تشملهم جميعاً .

هكذا يروى طاغور عن نشأة ديانته — ديانة الشاعر — منبثقة من خبرته الشخصية الحية ؛ إذ توحد في وعيه ما كانت تراه العين مفككاً ، وأضاء ما كان يبدو معتماً ، فكانت تلك اللحظة في حياته شبيهة بلحظة في حياة رجل أخذ يتحسس طريقه إلى داره في يوم يكتنفه الضباب حتى اسودت صفحته ، وبينما هو يتحسس براحيته بجداراً هنا ومعلماً من الطريق هناك ، إذا به فجأة يجد نفسه قبالة داره ولم يكن يظن ذلك ؛ وكذلك هي لحظة شبيهة بلحظة في حياة تلميذ ناشئ ، يقرأ الكلمات التي أمامه على صفحة الكتاب متعزراً ، فيظل يتهجى هذه الكلمة وتلك الكلمة وكأنها كائنات معزول بعضها عن بعض ، وفجأة ترتبط هذه الأجزاء كلها في عقله برباط واحد من معنى يضمها جميعاً ، فها هنا تشرق أمامه الصفحة بالمعنى بعد أن كانت تثقل على نفسه بعبء الركام المتناثر ؛ نعم ، هكذا كانت لحظة الإشراق الديني عند طاغور ، حين أخذ ينظر إلى أجزاء الطبيعة في تفككها فلا يفهم لها معنى ، وفجأة ترتبط أجزاء الجملة الواحدة في بيت من الشعر منغم بموسيقاه موحد بمعناه .

رأى الشاعر هذه الوحدة في أجزاء الوجود وفي أفراد الناس رؤية مباشرة في مجرى خبرته ، لم يقرأها في كتاب ولم ينقلها عن سلف ؛ وإذن فقد كان شريكاً للموجود اللامتناهي في خلقها ؛ ولهذا المشاركة في الخلق أبعد المعاني وأعماقها ؛ لأنها تجعل عقل الإنسان وهو يبدع ، هو نفسه عقل الله وهو يخلق ؛ فكأنما عقول الأفراد مراكز يتخذها الله لنفسه ليتم ما يريد أن يتمه من خلق وإبداع ؛ وبهذا تتلاقى عقول الأفراد في حقيقة كلية واحدة ؛ فالله — عند طاغور — هو هذا « الإنسان » الشامل الذي يتمثل في أفراد الناس ، وبهذا يدنو اللامتناهي من الكائنات البشرية المتناهية ، أو قل إن هذه الكائنات البشرية المتناهية تعلو إلى مستوى الموجود اللامتناهي ، فالأمر على كلتا الحالين يؤدي إلى غاية واحدة : هي حب الإنسان للإنسان لأن الجميع تعبير عن حقيقة واحدة .

وحب الإنسان للكون هو وسيلته إلى معرفة الحق ؛ نعم إن للعالم بجانباً موضوعياً يستطيع تجريدده ليكون موضوعاً لبحوث العلماء ، ولكن شتان بين

طريق وطريق وبين علم وعلم ؛ وإذا شئت توضيحاً فتخيل والدأ طبيباً يفحص ولده المريض ؛ فها هنا ضربان من المعرفة يلتقيان عند الطبيب الوالد ، فهو — من جهة — يعرف ولده معرفة الوالد ، وهو — من جهة أخرى — يعرف مريضه الصغير معرفة الطبيب الفاحص ؛ وهو مضطر في الحالة الثانية أن ينزع المريض عن علاقته الأبوية لينظر إليه من حيث هو ظاهرة مرضية لا شأن لمقلب الوالد بها ، إنه عندئذ ينظر إليه من حيث هو كائن عضوى حى ذو أجهزة وأعضاء ، تعمل على نحو معلوم كما يعمل كل كائن عضوى آخر من نوعه ؛ إن الخاصية الفريدة التى تميز هذا الكائن العضوى المعين من سائر أفراد نوعه لتزول عندئذ من أمام عين الفاحص لكى يحيط علماً بموضوع فحصه ؛ وتلك هى حقائق العلم ، فقارنها بنوع العلم الذى يعلم به الأب ابنه ، والذى يحىء عن طريق القلب النابض والألفة الصميمية الحميمة ؛ وهكذا قل فى معرفتين نعرف بهما العالم : معرفة الشاعر الذى يصاحب ذلك العالم مصاحبة القلب للقلب ، ومعرفة العالم الذى ينظر إلى العالم نظر العقل لما ليس منه ؛ الأولى معرفة حب والثانية معرفة من بعيد ؛ فليس ما يبرز حقيقة الشيء هو ذراته التى ينحل إليها ، بل هو روابطه وصلاته التى تربطه بما عباه فى حقيقة شاملة .

وهنا قد يعترض رجل العلم بقوله إن من لا يميز بين الحى وغير الحى ، وبين الإنسان وغير الإنسان ، من كائنات هذه الدنيا ، إنما يرتد إلى عقلية البدائى التى اختلط عليها كل شيء بكل شيء ؛ فيجيب طاغور على مثل هذا الاعتراض بقوله : أفلا يجوز أن تكون عقلية البدائى ألصق بالحق من سواها ؟ أفلا يجوز أن تكون نظرة البدائى إلى العالم هى من قبيل « العلم » الغريزى والمنطق الغريزى — إذا صبحت تعبيرات كهذه — اللذين يريان أن الإنسانية لم تجد سبيلها إلى الواقع فى صورة هؤلاء الأفراد إلا لأن فكرتها على وفاق تام مع سائر الكون فى دوافعه وفى إرادته ؟ انظر مثلاً إلى أجزاء الكائن الحى الواحد تجدها متباينة ، فليس العظم من قبيل العضلات ، ومع ذلك فهما

يرتبطان في كائن عضوى واحد ، ويعملان معاً في توافق تام وانسجام كامل ؛ وإن شعورنا بالنشوة ليبلغ كماله إذا نحن نظرنا إلى أجزاء الوجود المتباينة في الظاهر على أنها بمثابة عظام هذا الإكون الواحد وعضلاته ، تعمل كلها معاً في كائن عضوى واحد ، فدون أن نحاول طمس أوجه التباين والخلاف بين الظواهر ، نستطيع أن ندرك خيط الوحدةانية يسرى فيها جميعاً ، فرضى العلم ونرضى النفس معاً ، أما العلم فيرضى لأنه سينصرف إلى دراسة الجزئيات المختلفة ، وأما النفس ورضاهما فلائها وحدها القادرة على أن تدرك — خلال واحدة الذات الداخلية — واحدة الكون جميعاً .

قد يهز اللاهوتى رأسه كما يهز رأسه العالم ، قائلين في استنكار : لكن هذه هى وحدة الكون التى يقول أنصارها بربوبية الوجود بما فيه كله ! فدعهما يقولوا ما يقولانه ، لأن طاغور لا يريد أن يضحى بعقيدة يحسها في أعماق نفسه لأن اسمها هو كذا وكيت في كتب الأقدمين أو المحدثين ، ويصر على مذهبه قائلاً : إني إذا ما قلت عن نفسى إني إنسان ، فإننى أضهمن هذه الكلمة فكرة عامة عن « الإنسان » الكلى الذى ما ينفك يتبدى في كل فرد من أفراد الناس على ما بين هؤلاء من أوجه الاختلاف ؛ ألا إن هذا العالم بكل ما فيه من كائنات حية وغير حية ، إنما هو تعبير عن ذات عليّة بلغت أقصى درجات الكمال التعبيري عند ما عبرت عن نفسها في الإنسان ؛ وذلك لأن الإنسان — باعتباره مخلوقاً — إنما يصور الله باعتباره خالقاً ، لأن الإنسان نفسه يشارك في عملية الخلق ؛ فلا عجب أن يكون بين الكائنات جميعاً أقرب شيء إلى الله ، وأن يكون هو المخلوق الوحيد الذى يتحد بروحه مع روح الله اتحاداً يمكنه من رؤية الواحدية التى تضم الوجود كله برباط الكائن الواحد .

ويستخدم طاغور تشبيهاً يكرره في أكثر من موضع ، يقول فيه : افرض أن غريباً جاءنا من كوكب آخر ، وتصادف أن سمع قرصاً من أقراص الحاكي يرسل صوتاً بشرياً ، فإذا عساه أن يقول ؟ إن كل ما يراه عندئذ هو القرص الدائر ، وكل ما يسمعه هو الصوت البشرى ، أف يكون — إذن — على

صواب إذا هو زعم أن ليس وراء هذه الظاهرة ما وراءها ؟ أم تفوته الحقيقة إذ يفوته أن وراء القرص حقيقة إنسانية خفيت عن بصره ، لكن خفاءها ليس دليلاً على عدم وجودها ؟ ولك أن تتصور ذلك الزائر الغريب إذا ما قابل فجأة الموسيقار الذى كان أنشأ تلك الموسيقى المعبأة فى القرص ؛ فعندئذ سيراى الحق بلمحة واحدة ، وسيعلم فى يقين أن ذلك الظاهر مصدره هذا الإنسان . . وكذلك حال طاغور عند ما قابل فى وعيه منشئ الكون العظيم ، ففهم به كل ما كان يبدو أمام الحواس من ظواهر : باديها مفكك ، ولها متصل بروح منشئها .

والعلامة التى تميز إدراك الإنسان لروح الحق إدراكاً مباشراً يصل إلى الصميم ولا يقف عند حدوده الخارجية ، هى ما ينتاب الإنسان المدرك لحظة إدراكه من نشوة تغمره ؛ وهى نشوة لا يحسها إذا اقتصر إدراكه على « معلومات » تأتيه « عن » الشيء ، من الصنف الذى يمكن قياس أبعاده ؛ لأن النشوة الروحانية « كيف » وهذه المعلومات المقدرة بالأرقام « كم » والكم لا يفسر الكيف ؛ خذ زهرة وتعقب ما تحدثه فيك من جذل ، فهل يفسر لك جذلك هذا أن تعلم أن الزهرة مركبة من كذا وكذا من الذرات التى سرعتها كذا وطبيعتها كيت ؟ كلا ! وهكذا قل فى الكون كله ؛ ففى الكون سر عجيب لا ندرى مصدره ، من شأنه أن يشيع فى أنفسنا المرح بالطبيعة ، ولما كان هذا المرح لا يرتد - كما قلنا - إلى مقادير وأبعاد تقاس بالمسطرة وتوزن بالميزان ، فلا بد أن يكون ثمة رسالة تحملها إلينا الطبيعة ، لا عن طريق مادتها بل عن طريق لمسة « إنسانية » حملتها إياها روح عظيم لتحملها إلى روح الفرد هنا وروح الفرد هناك ؛ فهى لمسة لا تقبل التحليل ، لكنها تكابد وتعانى وتمارس وتقع فى الشعور ؛ ومحال علينا إقامة البرهان عليها ، كما هو محال على الزائر الغريب من الكوكب الآخر أن يبرهن لزملائه على أن وراء قرص الحاكي الذى سمع غناؤه شخصاً كان باديء ذى بدء هو مصدر هذا الغناء ؛ فلئن جاز للموسيقار أن يخاطب قلب السامع مخاطبة مباشرة خلال آلة الحاكي

ودون أن يظهر ؛ فكذلك يخاطب الله قلب الإنسان مخاطبة مباشرة خلال الطبيعة وهو خاف عن الأبصار .

— ٤ —

إنه منذ اللحظة الأولى التي شعر فيها الإنسان بوجود نفسه ، شعر كذلك بوجود سر روحاني يربط أطراف الكون ، ويتبدى فيه هو نفسه باعتباره فرداً وباعتباره أيضاً عضواً في مجتمع ؛ فهذه الصلات التي تصل الواحد من الناس ببقية الآحاد ، إنما هي صلات تكاد من لطافتها تخفى ، وليست قيمتها الحقيقية فيما تعود به من النفع على المرتبطين بها ، بل إنها لتدل بذاتها على قيمة الحياة ؛ وإلا فلماذا ترى هذا الإنسان الفرد أو ذاك يضحي بحياته الفردية من أجل بقاء تلك الصلة التي توحد الأفراد في جماعة إنسانية واحدة ؟ أيكون لهذه التضحية تعليل سوى أن حقيقة « الإنسان الكلي » فوق حقائق الناس الأفراد ؟ أيكون لها من تعليل سوى أن حقيقة الإنسانية فيها نفحة إلهية تستوجب من الفرد أن يضحي بما هو فردي فيه ليقى ما هو خالد أزلي أبدي مطلق ؟

وإن ولاء الإنسان لهذا الروح الموحد ليجد التعبير عنه في الديانات التي تقع من الناس هنا وهناك موقع التقديس والعبادة ؛ فإذا رأيت الناس يطلقون أسماء دالة على آلهة ، فاعلم أنهم إنما يطلقونها في حقيقة الأمر على ما يحسونه في أنفسهم من جوانب الاشتراك مع غيرهم في حق مطلق واحد ؛ وذلك يفسر لنا لماذا كانت الآلهة أول الأمر آلهة قبلية ، لأن القبيلة كانت هي الحد الأقصى من الاشتراك الجماعي بين الأفراد ؛ فلما اتسع وعى الإنسان ليرى الإنسانية كلها أسرة واحدة ، اتسعت كذلك فكرته عن الله حتى أصبح إلهاً واحداً للعالمين أجمعين ، وهكذا تجيء صورة الله في وحدانيته بحسب الرقعة التي يتسع في حدودها المجتمع الواحد .

فجوهر الدين هو محاولة الناس أن يعبروا عن تلك الخصائص فيهم التي من شأنها أن تربطهم « بالإنسان الخالد » — أي أنها تربطهم بما هو واحد

مشارك ؛ ولو كانت هذه الخصائص جزءاً من جبلّة الإنسان الفطرية ، تظهر كما تظهر سائر الغرائز الفطرية ، لما كان للدين من داع يوجبه . وهل نحن بحاجة إلى دين لنأكل ونشرب ونتنفس ؟ كلا ، ولكن وراء هذه الفطرة الظاهرة من تلقاء نفسها تيارات أعمق منها ، وتسير في اتجاه مضاد لاتجاهها ، وتلك هي التيارات التي تستهدف اتصال الفرد بالإنسانية المشتركة ، وها هنا يأتي الدين وتأقي مهمته ، ألا وهي أن يوفق بين هذا التضاد القائم بين فطرتين : فيعمل على إخضاع الطبيعة الحيوانية فينا لما يعد بحق حقيقة « الإنسان » الخالد ، وبمقدار ما يقوى إيماننا بهذا الإنسان المشترك الخالد ، تكون مهمة الدين ميسرة في نفوسنا ؛ وإذا رأيت ناساً يضحون بالجوانب الحيوانية فيهم ابتغاء مرضاة الجانب الإنساني الخالد فيهم ، فما ذاك إلا لأنهم وجدوا التوفيق بين الجانبين متعذراً عليهم ، مع إيمانهم بالجانب الخالد ، فلم يسعهم إلا أن يقضوا على جانب في ميل آخر .

وإن صورة الإنسان الأعلى لترسم في أذهاننا بمعونة الخيال ؛ فهو إنسان أغزر جوهرأ من الإنسان الفرد ، وهو يجاوز حدود الأفراد مجاوزة تظل تتسع آفاقها حتى تشمل الكل في واحد ؛ وهنا تجد الناس الأفراد صنفين : فصنف لم يوهب القدرة على رؤية أهداف الإنسان الأعلى ، ولذلك تراه يقيم الحوائل في طريق سيره ، وصنف آخر يجد بين نفسه وبين أهداف ذلك الإنسان الأعلى توافقاً وانسجاماً حتى لكان بينهما اتفاقاً على الغاية وعلى طريق السير إليها ، فتراهم إذ يعملون ليحققوا شخه ياتهم ، يحققون في الوقت نفسه إرادة الإنسان الأعلى ؛ وعندئذ يجوز لنا أن نقول عن هؤلاء إن الروح الدينية فيهم قد ارتفعت إلى أعلى ذراها ، وعندئذ كذلك ترى هؤلاء يغتبطون أشد الغبطة كلما ضحوا صوالحهم الفردية من أجل الصالح العام ؛ فهؤلاء هم الذين أحبوا الروح الأعظم حباً ملاً قلوبهم بحب الأفراد الذين تمثل فيهم ذلك الروح على اختلاف أوطانهم وأزمانهم .

قال الحكيم الصيني العظيم « لاو - تسي » : « إن من يمت دون أن يفنى فهو صاحب الحياة الأبدية » ومعنى ذلك أن الذى يموت فيه هو الفرد ، لكنه يحيا بعد ذلك بحياة الإنسان الخالد ؛ ولا تحسب أحداً لا يسعى إلى المشاركة فى هذه الحياة الخالدة ، وإلا لما استطعنا أن نفسر المحاولات الكثيرة التى يحاول بها الأفراد جميعاً أن يتغلبوا على القضاء بما يحقق لهم الخلود ؛ وكلما اشتدت محاولة الفرد فى مسعاه نحو المشاركة فى الحياة الخالدة ، ازداد فى أعيننا « قيمة » لأننا نراه عندئذ لا يمثل شخصه الفردى بقدر ما يمثل شخص الإنسان الأعلى انكامن فيه ، إنه عندئذ يمثل الإنسانية كلها فى سعيه نحو العلم أو نحو الفن أو نحو تكامل الشخصية أو غير ذلك ؛ ألسنت ترى الإنسان منذ أول تاريخه ساعياً نحو ما يزيد من « قيمته » هذه ، وغير مكثف بما يعد « نجاحاً » فى الحياة العابرة من زيادة فى القوة أو فى الجاه أو فى الثراء ؟ لماذا نعلو من شأن العالم على صاحب المال الذى لا علم له ؟ لماذا نمجد الفنان الذى يعبر عن الروح الإنسانى العام أكثر من تمجيدنا لصاحب النفوذ والسلطان ؟ إننا نفعل ذلك لأننا فى صميم قلوبنا نحس أن العالم والفنان يقتربان من « الإنسان الأعلى » فيزيدان قيمة ، ولا عبرة لما يصيبانه بعد ذلك فى حياتهما المادية من نجاح أو إخفاق .

هذا المثل الأعلى المنشود هو ما نطلق عليه كلمة « الروحانى » لنصفه بها على ما فى هذه الكلمة من غموض ؛ لكن الأمر أمر شعور نحسه ، سواء أوجدنا له الكلمة المبينة الواضحة أم لم نجد لها ؛ فهل من مرتاب فى هذه الحقيقة الماثلة فى نفس كل فرد من الناس ، ألا وهى شعوره بإيمان أقوى فى حالة الإنسان الروحانى منه فى حالة الإنسان البدنى ؟ ألا إن الإنسان منذ فجر تاريخه قد أخذ يشعر بأن كل ما هو جزئى محسوس عابر فان ، وبأن السعادة الدائمة محال أن تكون مرهونة بتلك العواير الزوائل ، وأنها لا بد أن تكون متوقفة على صالة بينه وبين سر غامض لكنه عظيم ، يخفى وراء ستار العالم المشهود ، وأن خلوده هو فى دخوله ذلك العالم ، فذلك أدنى إلى تحقيق معادته من امتداد بقاءه فى عالم الواقع الجسدى .

إن جسد الإنسان ليتحقق وجوده كاملاً في دنيا الطبيعة المادية ، حتى
ليجوز أن نسمى هذه الطبيعة جسداً كبيراً لذلك الإنسان ؛ وإن متع الإنسان
التي يحققها له إشباعه لحاجاته الجسدية المتلاحقة ، لتستوفي أمدّها في علاقة
الجسد الصغير بالجسد الكبير - الإنسان بالطبيعة - لكن هنالك متعة أكبر من
هذه المتع العابرة جميعاً ، ألا وهي المتعة التي نستشعرها كلما حققنا مثلاً من
مثلنا العليا تحقيقاً فيه الكمال أو القرب من الكمال ؛ فعندئذ نحس في بواطن
أنفسنا أننا أكمل كياناً وأتم وجوداً ؛ ومن ثم اشتد إيمان الإنسان بوجود كائن
كامل تحققت فيه هذه الكمالات كلها ، التي كلما حققنا نحن شيئاً منها شعرنا
بالغبطة ؛ وليختلف الناس في الأسماء التي يطلقونها على هذا الكائن الكامل ،
ولكنه مثل أعلى لا يستغنى عنه إنسان ، وعن طريقه يشعر الإنسان الفرد
بالروابط التي تربطه بسائر الأفراد ، ففيه يتمثل الجانب الخالد الباقي من كل
فرد ؛ وماذا تكون المدنية الإنسانية إذا لم تكن محاولة الأفراد أن يعبروا عن
هذه الحقيقة الخالدة المتمثلة بين جوانحهم ، يعبرون عنها في فن وأدب وعلم ؛
فالمحصل الحاصل من هذه المحاولات نحو الوصول إلى حقيقة الحق ، أعنى
الكشف عن حقيقة « الإنسان الأعلى » - أو الله - هو مدنية الإنسان ،
وليست مدنيته في مدى نجاحه في حياته يوماً بعد يوم .

ولذلك كانت أروع اللحظات التي يحقق فيها الإنسان ذاته ، هي اللحظات
التي يشارك فيها الروح الإنساني العظيم في الخلق ، وتتفاوت هذه الروعة
بتفاوت درجات الخلق هذه ، فقد يصل فيها الإنسان المبدع حداً من الإبداع
يقرب فيه من ذلك الروح الخالد ؛ وشتان بين إنسان يبدع وإنسان يقف موقفاً
سلبياً يتلقى فيه ولا يضيف من عنده شيئاً ؛ وفي هذا الصدد يروى طاغور عن
خبرته أيام طفولته فيقول : كنت أيام طفولتي أصنع لعبي بنفسى ، أصنعها
من نوافل الأشياء وتوافيها ، فأخلقها خلقاً من خيالي ؛ وكان لدائي يشاركوني
سعادتي ، بل إن سعادتي لم تكن لتكمل بغير مشاركتهم إياي في صناعة تلك
اللعب ، ثم حدث ذات يوم - ونحن في ذلك الفردوس من الطفولة المبدعة ،

أن جاءنا الإغراء من دنيا الراشدين حيث تقام أسواق البيع والشراء ، وذلك أن لعبة اشتريت لأحد رفقاء الطفولة من دكان إنجليزى ؛ وكانت اللعبة باللغة حد الكمال ، وكانت كبيرة وفيها محاكاة بارعة للنموذج الحى ؛ فأخذ صاحبنا الزهو بلعبته تلك ، وانصرف عن مشاركته إيانا فى صناعة لعبنا بأنفسنا ؛ بل حرص على أن يخفى لعبته تلك الثمينة عن أنظارنا ، ليزداد تهاً بملكيتها لها وحده دون سواه ، فأين رفقاؤه منه الآن وهو الظافر بالشئ النفيس وهم القانعون باللعب الرخيصة ؟ وإبنى لعلى يقين من أنه لو كان عندئذ قد استخدم اللغة السائدة بيننا اليوم ، لقال عن نفسه إنه أرقى منا حضارة بمقدار ما بين لعبته ولعبنا من فارق بعيد من حيث كمال الصناعة هناك ونقصها هنا .

ولكن صاحبنا قد ناته شئ هام وهو فى غمرة نشوته - وإن يكن هذا الهام بدا لعينيه تافهاً عندئذ - وذلك هو أن لعبته الكاملة فى صنعها قد ضيعت عليه ما هو أهم بكثير من اللعبة ذاتها ، ألا وهو الكشف عن الطفل الكامل الذى ما ينفك مقبياً فى قلب الإنسان ، أعنى الكشف عن جوهر الطفل الكامن فيه ؛ نعم إن لعبته المحلوقة له من خارج نفسه قد دلت على ثرائه ، ولكنها لم تدل على حقيقة نفسه ، إذ هى لم تدل على روحه المبدعة الخلاقية ، ولم تكن مخرجاً لتنفس فيه روح النشوة التى تنتشى بها ونحن نبدع لعبنا بوحى خيالننا ؛ إن صاحبنا ذاك قد فقد كثيراً حين فقد مشاركته لزملائه وانفرد بشئ لم يكن قطعة من ذاته ؛ ونعود فنقول إن المدنية إن هى إلا التعبير عن جوهر الإنسان ، وليست هى فى زيادة الملك واتساع السلطان ؛ إن ما هو خارج أنفسنا يمكن بيعه لسوانا ، أما الذى يتحد مع كيانتنا اتحاداً يدمجه فيه ، فلا سبيل إلى بيعه ؛ وتلك هى الحالة التى نتمثل فيها الحق الخالد ، ونحيا به فى فردوس الكمال ؛ والوصول إلى حالة كهذه هو ثمرة المدنية الإنسانية كلها .

ولقد أدرك الأنبياء جميعاً هذه الحقيقة فى أنفسهم ، واستشعروا حرية الروح فى إدراكهم لما بين أفراد الناس من وشائج اقربى الروحية ، مما يدل على أن « الإنسان » كائن واحد على اختلاف الأفراد الذين يمثلونه ؛ ومع ذلك

فها هي ذى شعوب العالم تنظر إلى مواقعها الجغرافية المنفصل بعضها عن بعض بالبحر أو بالنهر أو بالجبل ، فيزعم كل منها لنفسه حقيقة قائمة بذاتها معزولة عن سواها ؛ فلما أن اتجهت هذه الشعوب مدفوعة بفطرتها إلى ساحة الدين ، فوجدته ينادى بوحدة الإنسان مع أخيه الإنسان أيا ما كان الموطن من بقاع الأرض ، رأيت تلك الشعوب عندئذ تتخذ لنفسها أحد طريقين : فإما أن تمسخ الحقيقة الدينية مسخاً يجعلها متفقة مع القالب الشعوبى البدائى ، أو أن تحبس الله وراء جدران المعابد وداخل صحائف الكتب المقدسة ، ليكون هناك بئامن من الشعوبية المتناحرة ، وبهذا يخلو الميدان خارج تلك الكتب والمعابد للشيطان وعبادته ، مهما تنوعت وتعددت الأسماء التى يطلقها الناس على الشيطان هنا وهناك ؛ وبهذا يقف الناس من الله موقف بعض الأمم من ملوكهم يخلعون عليهم كل علائم التكريم والتكريم على شرط أن يظل الملك وراء جدران قصره لا يتدخل فى مجرى الأمور ؛ وعلة هذا الضلال فى فهمنا لمعنى الله فهماً حقيقياً ، هي أننا خنقنا فى أنفسنا كل شعور بإخاء الناس ووحدة الناس فى كائن علوى واحد .

ولقد كادت الحواجز الجغرافية التى تفصل شعباً عن شعب أن تزول فى يومنا الحاضر ، وإذن فلم يبق أمامنا إلا الحائل الثانى ، وهو قصرنا فكرة الله على المعابد والكتب ، فعلينا أن نخرج هذه الفكرة الرائعة إلى النور ، ونتركها تسرى فى شئون الحياة الجارية ، فهى فكرة مرادفة للوحدة الإنسانية. ومن شأن هذه الوحدة — لو وضحت فى عقولنا — أن تزيل كل ما عساه أن ينشب بين الأفراد من دواعى القتال ؛ إن من يسجن نفسه فى حدود فرديته ، لشيء بهيوان يعيش فى كهف مظلم آمناً من عوادم العالم الخارجى ، وإن الطبيعة فى مثل هذه الحالة لتحد من حساسيته ومن ضرورات عيشه بما يتناسب مع بيئته المحدودة الضيقة التى قصر حياته عليها ؛ لكن هب أن جدران الكهف قد تداعت فجأة ، وانكشف الحيوان الآمن اموال الطبيعة الخارجية ، فماذا يصنع هذا المسكين إلا أحد أمرين : فإما الفناء وإما مصالحة بيئته الجديدة ؟

وهكذا قل في هذه الشعوب التي حصنت أنفسها في أنانية فردية تعزلها عما عداها من أخواتها ؛ فلقد زالت عنها جدران حصونها تلك بزوال الحدود الجغرافية في ظروف الحياة الجديدة ؛ فإذا عساها أن تصنع إلا أحد أمرين :
فإما الفناء وإما مواعمة وجودها مع وجود الآخرين ؟ إن شعوب العالم اليوم يواجه بعضها بعضاً مواجهة مادية ومواجهة عقلية معاً ؛ لقد تحطمت دروع شعوبيتها التي كانت تحميها وتعزلها بعضها عن بعض ، ولا أمل في جبر تلك الدروع المصدعة ؛ وإذن فلم يعد لنا بد من قبول هذه الحقيقة والعمل في إطارها ، ألا وهي أننا نعيش معاً في عالم واحد .

— ٥ —

إن للإنسان ثلاث حيوات في حياة ، ولكل من الحيوانات الثلاث عليها التي تسقمها ولكل منها كذلك علاجها الذي يشفيها ؛ أما الحياة الأولى فحياة الجسد التي لا تكون على أتمها إلا إذا اتسق هذا الجسد مع سائر أجساد الدنيا الطبيعية المحيطة به ؛ فالعين يقابلها الضوء ، والأذن يقابلها الصوت ، والمعدة يقابلها الطعام وهكذا ؛ فجانب أو جوانب من الجسم الإنساني يتصل بجانب أو جوانب من الطبيعة الخارجية ، فإن جاءت الصلة بينهما ميسرة فخير ، وإلا كان الجسم معلولاً يريد البرء من علته لتستقيم صلاته ببيئته مرة أخرى ؛ وأما الحياة الثانية فحياة العقل ، فثمة معقولات كقوانين العلم مثلاً ، ويراد لعقل الإنسان فهمها وقبولها ، فإن فعل كانت حياته العقلية سوية سليمة ، وإلا فالإنسان عندئذ يوصف بالبلادة والغباء والجهل ؛ وأما الحياة الثالثة فحياة الروح التي تتناول علاقة الشخصية الفردية بالشخصية الإنسانية العامة ؛ فإلى أى حد تنسق نوازع الفرد الواحد وعواطفه وأهدافه مع نوازع الإنسانية وعواطفها وأهدافها ؟ اللهم إن كان الجانبان على اتفاق ، فحياة الروح عندئذ تكون معافاة سليمة ، وأما إن كانا على تباين واختلاف ، فحياة الروح إذن مصابة بعلية تحتاج إلى التطبيب والمعالجة لتشفى . . . وفي هذه الحيوانات الثلاث

جميعاً نستطيع أن نتبين العلاقة بين الفرد الواحد والكل الذى يحتويه ، ونستطيع نتيجة لذلك أن نتبين معنى الحرية فى وجوهها المختلفة : فحرية الجسم مرهونة بعلاقته بالطبيعة المادية ، وحرية العقل مرهونة بعلاقته بعالم المعقولات ، وأما حرية الروح فرهونة بعلاقتها بعالم الروح .

وفى الحديث عن حرية الروح ، لا بد لنا من التفرقة بين « النفس » و « الروح » ؛ فالنفس هى المنوط بها مناسط الإنسان الخاصة بطبيعته الفردية المحدودة ، وأما الروح فهى التى نجاوز بها حدودنا الفردية لنواجه الحقيقة الكلية ، أعنى « الإنسان الأسمى » ؛ ولئن كانت « النفس » تجدد سعادتها فى تقرير الفرد لذاته بغض النظر عما عداه وعن عداه ، فإن سعادة « الروح » هى فى إنكار تلك الذات الفردية من أجل تحقيق ذات أسمى وأشمل ؛ على أن إنكار الذات الفردية هنا لا يعنى — من وجهة نظر طاغور — سحقها ووأدها ، بل يعنى توجيهها نحو تحقيق ما يراد تحقيقه ، وهو أن يلتمس الفرد طريقه إلى الاتحاد مع المثل الأعلى الذى يضم فى ذاته ضروب الكمال كلها ، أى أن يسعى الفرد نحو حياة توفق بينه وبين الإنسان اللامتاهى الخالد ؛ فمن وجد ذاته محقة فى « الكل » تكشف له الله الحق الذى كان خبيئاً فى نفسه عند ما كان معزولاً فى فردية تباعد بينه وبين الآخرين .

وفى عالم الفن خير مثال نسوقه للحرية التى تستشعرها النفس إذا ما تحررت من فرديتها الضيقة ؛ فانظر إلى النشوة الفرحى التى تملوك إذا ما نظرت إلى شىء لا من حيث هو يخدم غرضاً من أغراضك ، بل من أجل ذاته ، فعندئذ لا يقيدك الصالح الفردى الشخصى الضيق ، بل تنفك عنك هذه القيود ، وتحس أنك قد علوت عن ذاتك ونظرت نظرة تنفذ إلى حقيقة الأشياء فى ذواتها ؛ تلك هى النظرة الفنية للأشياء وللعالم ؛ وكذلك هى النظرة الروحية ؛ ففى النظرة الروحية تتحلل « الروح » من أغلال « النفس » أو الذات الفردية ، وتصبح قادرة على التمتع بالأشياء تمتعاً لا شأن له أبداً بتحقيق مصالح اللحظة الراهنة والظروف العابرة ، بل هو تمتع منزّه عن الغرض ، ولذلك فهو نفسه

التمتع الذى يصاحب الإبداع الفنى كما يصاحب النظرة الفنية إلى هذا الإبداع .

إنك لتسمع الهندى الساذج يردد فى صلاته هذه العبارة : « ما خطيئتي التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم — عالم الظواهر ؟ » وفى هذه العبارة تكمن روح الهند ودينها وفلسفتها جميعاً ، وفيها كذلك تعبير عما يريد طاغور ؛ فلأن يحصر الإنسان نفسه فى حدود نفسه ، فذلك معناه أنه قد ألقى بنفسه فى سجن فردى ينعزل فيه عن « الحق » الأعلى ؛ ولو بقى فى سجنه ذاك ألف ألف سنة ، يتناول الأشياء من هوامشها وحواشيها ، وتدفعه موجة من اللذة هنا وموجة من الألم هناك ، فلن يبلغ من الحياة لبها وصميمها ومعناها ؛ إن الهندو السذج الذين تسمعهم يرتلون فى صلواتهم تلك العبارة التى أسلفناها : « ما خطيئتي التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم — عالم الظواهر ؟ » قد لا يفهمون معناها وقد لا يستطيعون التعبير الصريح عن فحواها إذا ما سئلوا ماذا تريدون بهذا الدعاء ؛ فذلك بعيد عن إدراك سائق العربى الذى يترنم بتلك العبارة وهو فى طريقه إلى السوق ، وهو بعيد عن إدراك السماك الذى يتمم بها وهو يعد خيوط شباكه ؛ لكن هل من شك فى أن هذا وذاك وغيرهما يحسون فى أعماقهم أصداء من معنى ، هى التى عرّف مبدع هذه العبارة الأول كيف يصوغها فى لفظ صريح مفهوم ؟ هل من شك فى أن أمثال هؤلاء السذج يحسون فى أعماقهم أن علة الشقاء كله فى هذه الحياة الدنيا ليست هى فى العوز المادى ، ليست هى فى نقص مقعد أو منضدة أو ثوب أو زينة ، بقدر ما هى فى انهماء هدف الحياة التى نحيّاها ؟ ولو تبين الإنسان هدف حياته الأسمى لاطمأن واستراح ضميره ؛ وانظر كم من أعلام الرجال قد استبد بهم القلق مع وفرة المال وسطوة الجاه ، حتى لقد خلفوا وراءهم ما عندهم من مال وجاه ، وراحوا يبحثون عن ذلك الهدف المجهول ؛ وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنهم راحوا يبحثون عن حرية الروح التى يتحللون فيها من قيود نفس كانت تغلهم بقيودها . . . وإنما تتحقق تلك الحرية المنشودة بتحطيم

الحواجز الفردية والانطلاق في عالم « الحق » الذى لا تفرقة فيه بين فرد وفرد ، لأنهم جميعاً أجزاء من كل واحد ؛ وعندئذ لا تجد قيم الرجال قد تفاوتت بحسب ثرائهم أو نوع العمل الذى يؤدونه أو الأسرة التى انحدروا منها ، كأنهم السلع رصها التاجر على رفوفه حسب أثمانها ؛ بل تجد القيم روحية صرفاً ، يكون الكل عندها سواء .

ولا تحسبن الصعود إلى هذه الحرية الروحية وقفاً على أحد ؛ فقد تصادف من سواد الناس نوتياً في قاربه الصغير ، أو سهاكاً أو راعياً فقيراً ، قد عرف كيف يتحرر من قيود النفس الجزئية إلى حيث الروح في عالمها الطلق الفسيح ؛ فكم في الهند — كما يقول طاغور — من ريفى ساذج يعلم حق العلم أن حامل صولجان الملك ليس إلا عبداً رقيقاً زخرفه بصنوف شتى من الزخارف ، وهو عبد رقيق لأنه مغلول إلى كرسي سلطانه بأغلال القيود ؛ ويعلم حق العلم أن صاحب الملايين ليس إلا أسيراً جبيساً في قفص قضبانه من ذهب ، أما هو — أى الريفى الساذج — فحر طليق في عالم الضوء ؛ ألا ترى إلى الإنسان كيف يتحسس في الظلام ، وقد يقبض على أشياء حاسباً أنها بغيته ، حتى إذا جاء الضياء ، أرخى قبضته عما كانت قد أمسكت ، لأنه وجد أنه إنما أمسك بما لم يرد ؟ فهكذا حال الإنسان في دنيا المصالح الفردية ، يشدد قبضته على أشياء — كالمال والجاه — ولو جاءه الهدى لعلم أنه قد قبض على ربح ؛ وإنما الحرية الحق هي في التحرر من انحصار النفس في حدود ذاتها ، ومن عزل الأشياء بعضها عن بعض ، فهذه لك وتلك لى ؛ وليس هذا الضرب من الحرية بمقتصر على جانبه السلبي ، بل إنه ليستتبع جانباً إيجابياً ، عند ما يأخذ المرء شعور بتحقيق ذاته في اتحاده الروحي مع « الحق » الشامل الكامل ، الذى هو روح العالم بأسره ، والذى هو الإنسانية بأسرها مجتمعة في واحد .

ألا ما أكثر أولئك الذين تسمعهم يقولون : « إن وجودنا في هذه الدنيا شر كله » ؛ وما ذلك إلا لأننا قد عمينا عن جانب هو الذى ينلج على وجودنا صفة « الحق » ؛ إن الطائر إذا ما حاول التحليق بجناح واحد من جناحيه ،

أنزلت به الريح الأذى ، وهبطت به إلى الأرض من عليائه ؛ وهكذا قل في أنصاف الحقائق كلها ، فهي حقائق مهشمة محطمة ؛ وهي تؤذي لأنها توحى بشيء ثم لا تفي به ؛ فالموت لا يؤمننا ولكن المرض يؤلم ، لأن المرض لا ينفك يذكرنا بالصحة ، ثم يمسكها عنا ؛ وكذلك الحياة في عالم مشطور تكون شراً لأنها تبدو وكأنما هي كاملة ، مع أنها بالبداية مرحلة واحدة من مراحل الشوط ؛ فهي تقدم لنا الكأس ولكنها لا تملؤها بالرحيق ؛ فسر المآسى كلها هو في أن نأخذ الحق من جانب دون جانب ، ونقطع من الدورة جزءاً دون جزء ؛ ودورة الحياة لا تكتمل إلا إذا انتهى الفرد بفرديته إلى ما هو عام ، وعندئذ يبلغ مدارك الحرية الصحيحة .

وتلك هي الحرية في ذاتها ، وليست ظاهراً من ظواهرها المبتورة التي نزع لها هذا الاسم في حياتنا بمعناها الضيق المحدود ؛ ولذلك فهي حرية لا يوصل إليها بالطرق المختصرة والوسائل المتعجلة ؛ إنها لا تشتري بمال ولا تغتصب بقوة وسلطان ؛ إنها لا تتحقق لك بما يسميه الناس « نجاحاً » في الحياة ، ووصولاً إلى النتائج ؛ وها هو ذا شاعر هندي ريفي مغمور لم تفتح له الشهرة صفحاتها ، يقول :

« أهذا الإنسان القاسي ذو الحاجة العاجلة ، أفحتم عليك أن تحرق بالنار عقلاً ما يزال برعماً في كُسه ؟ إنك بهذا ستشقه قطعاً قطعاً ، وستفسد أريجيه بقلقك هذا الذي تعوزه الأناة ؛ أفلا ترى مولاي - وهو الهادي الأعظم - يستغرق عصوراً ليتقن صنع الزهرة ، ومحال عليه أن يشتعل بالهيب العجلة المتسرعة ؟ لكنك ذو جشع فظيع ، فلا تجد سبيلاً تركز إليه إلا القوة المغتصبة ، فأى أمل ترجو أهذا الإنسان ذو الحاجة العاجلة ؟ » .

إن هذا الشاعر الريفى لعلى يقين بأن الحرية لا تغتصب من خارج النفس اغتصاباً ، وأنه لا سبيل إلى بلوغها إلا بطرق داخلية فينا ، نتجرد فيها عن ذواتنا الفردية لتتحد مع الحق ؛ فالعبودية بكل صورها إنما تنبع من باطن

النفس. ولا تفرض علينا من الدنيا الخارجية ، فأنت عبد إذا ما أعم شعورك.
فلا وعى فيه ولا ضياء ، وأنت عبد إذا ما ضياق أفق المنظور أمام عينيك ،
وأنت عبد إذا ما قَوَّمتَ الأشياءَ تقويماً خاطئاً ، فأعليت ما هو في ذاته دنىً
وأدنت ما هو في ذاته رفيع .

— ٦ —

هذه الدعوة التصوفية إلى عقيدة تحطم حدود الفرد، لتؤمن « بالإنسان »
الواحد المشترك ربما بدت غريبة لمن ألفوا النظر إلى الأمور نظرة واقعية
علمية ؛ ولهذا أراد طاغور أن يطمئن هؤلاء أنه بهذه الدعوة لم يبعد كثيراً عما
يفعله العلم ذاته ، وليس من شطط القول أن يوصف العلم بأنه تصوف في عالم
المعرفة المنضبة على الطبيعة المادية ؛ فما معنى ذلك ؟ معناه أن العلم يجاوز بنا
حدود الظواهر البادية للحس ليصل بنا إلى حقائق الأشياء من باطن ، وهي
حقائق تتخذ صور المبادئ العامة والتجريدات التي لا هي مشخصة ولا
متعينة ؛ فهو إذن يحرر عقل الإنسان من عبودية الحواس حتى ينطلق في عالم
من الحرية العقلية .

إنه لا جدال في أن الدنيا كما تراها حواسنا — وهي ما نقول عنها إنها دنيا
الإدراك الفطري — ذات أهمية بالغة لنا في مجرى الحياة اليومية ؛ ففي هذه
الحياة اليومية ترانا نتصرف على أساس أن الأرض مسطحة كما تشهدنا
الحواس ، وأن الشمس تطلع من الشرق وتغيب جهة الغرب وتتحرك عبر
السماء فيما بين هذا وذاك ، وفقاً لما تشهدنا الحواس منها ؛ وليقل الرياضيون
الآنحدون بنظرية النسبية ما شاءوا في حقيقة الزمن ، ولكننا في حياتنا اليومية
نركن إلى ما تقوله ساعاتنا عنه ؛ وكذلك ليقل علماء الطبيعة الآنحدون بالنظرية
الذرية ما شاءوا في حقيقة هذا الجسم أو ذاك ، لكننا لا نردد في استخدام هذه
الأجسام على أساس ما نراه منها ، لا على أساس ما نعلمه عنها في علم الطبيعة
من أنها خلايا مزدحمة بملايين الذرات . . . ومع ذلك كله ، فإن الكشف

العلمية التي تتجاوز إدراكات النوق الفطري ، تشيع في أنفسنا أصفى شعور
باللذة المنزهة عن الأهواء الذاتية ، لأنها تعلو بنا فوق مستوى الإدراك الحسي
المقيد بما نراه هنا والآن ، بل إنها كثيراً ما تعلو بنا فوق آماذ الخيال ؛ أفلا يحق
لنا - إذن - أن نقول إنها بمثابة المعرفة الصوفية عن مادة الطبيعة ؟ وترانا نقبل
الكشوف العلمية في استسلام الحاضعين ، مصدقين لما يرويه لنا رجال العلم
الذين تدربت عقولهم على التحرر من قيود الظواهر ومن نزوات الهوى ،
بحيث تنطلق عقولهم المحررة إلى اللانهاية الموضوعية حيث لا تميز بين خير
وشر ، ورفيع وخفيض ، وجميل وقبيح ، ونافع وغير ذي نفع ، وحيث لكل
شيء - ككل شيء آخر - حق مشترك في أن يُعترف على حقيقته ما دام موجوداً
وحرية الروح التي تنشدها الهند شبيهة بهذه الحرية التي ظفر بها العلماء ،
فهى مثلها مجاوزة لحدود الشخصية الذاتية الفردية ، ومنزهة عن شتى ضروب
التفرقة الخلقية والجمالية ، لأنها وعى خالص بالكائن الأعلى ، الذي هو
الحقيقة التي لا حقيقة بعدها ؛ فالعلم إن يكن في مقدوره أن يمد أفكار العقل
إلى آخر أمد يستطيع العقل أن يمتد إليه ، فمحال عليه بعد ذلك أن يجاوز هذا
الذي صنعه ورمز إليه برموز اللغة أو ما إليها رمزاً منسقاً على قواعد المنطق
ومبادئه ؛ وأما في عالم الروح الذي تدعو إليه الهند ، فكثيراً ما قال المتصوفة
عندهم إن التركيز والسكينة يعاونان الوعي على الوصول إلى تلك اللانهاية التي
عندها لا تعود المعرفة معرفة كما كانت في دنيا العلم ، قوامها ذات عارفة من
جهة وشيء معروف من جهة أخرى ، بل ها هنا تتحد الذات بالموضوع
ويصبحان حقيقة واحدة ، وهى حالة من الوجود تعريفها محال .

إن للإنسان الفرد نفساً هي التي تجعل منه شخصاً ، ولها رغباتها التي تجاهد
في غير انقطاع أن تخلق الظروف التي من شأنها أن تشبع تلك الرغبات ؛ لكن
الإنسان إبان جهاد نفسه ذلك ، يجد أن تحقيقه لذاته إنما يوصل إليه - لا بإشباع
رغبات النفس - بل بإتكار تلك النفس ورغباتها ؛ وهى حقيقة نهتنا إلى أن
الفرد إنما يجد معنى وجوده في كائن أول يحتوى بوجوده على وجود الأفراد

جميعاً ، وهو كائن تتخذة أساساً للقيم الأخلاقية والروحية في حياتنا الإنسانية ؛ وهو هو الكائن الذى يكون مداراً للدين وموضوعاً له ؛ وكما أن العلم تحرير للمعرفة من رتبة الجزئيات المحسوسة إلى حيث الكلّيات المعقولة ، فالدين تحرير للشخصية الفردية من قيود الذاتية المحدودة إلى حيث « الذات العلية » التى — إن تكن الكلّيات المعقولة في حالة العالم جانباً إنسانياً فهى أيضاً إنسانية مثلها ؛ وهنا يختلف طاغور عن بقية متصوفة الهند ، الذين يرون الكمال الروحاني فيما يجاوز الحدود الإنسانية كلها ؛ لكننا سواء أخذنا برأيه أم برأيهم ، فكلاهما متفق على الانطلاق من قيود الشخصية الفردية الذاتية على كل حال .

إن حياة الإنسان — في نظر الهنود — تنقسم أربع مراحل ، كما ينقسم النهار إلى صباح وظهر وعصر وغروب ؛ وهى مراحل تقتضيها طبيعته ؛ أما أولها فهى مرحلة التربية والتنشئة ، وأما الثانية فمرحلة العمل ، وأما الثالثة فهى الركون إلى ملاذ نفل فيه عن أنفسنا لجم الحياة العاملة لتقضى شيخوخة ساكنة ، والرابعة والأخيرة هى عبور قنطرة الموت إلى حيث الحرية المطلقة التى ترقبنا ونرقبها ؛ ولقد يعجب قوم من قولنا إننا نرقب الموت ، لأنهم نشأوا على فكرة هى أننا في صراع مع الموت لا ينقضى ، كأنما هو العدو الذى اقتحم علينا الدار ، وكأنه ليس خاتمة طبيعية تتفق وطبيعة الحياة نفسها ؛ ولذلك تراهم إذا ما أخذ عهد الشباب من حياتهم في الذهاب يكادون يمسكونه بالقوة كى يقيم ، فإذا فترت فيهم حدة الشهوة ألهبها بالعقاقر المصنوعة ، وإذا وهنت الحواس زادوها قوة مفتعلة لتظل نشيطة كما كانت ؛ إنهم لم يدربوا على أن ينظروا إلى ما لا مفر منه نظرهم إلى الشئ الطبيعى المقبول عن رضا ؛ ولذلك فعسير عليهم النزول عما لا بد أن ينزلوا عنه مكرهين ، إن لم يفعلوا ذلك بجأش رابط ونفس مطمئنة راضية ؛ وبهذا يأتينا الحق قاهراً غلاباً لأننا أيّنا أن نستقبله ضيفاً ينزل منا أهلاً ومن دارنا سهلاً .

انظر إلى الثمرة الناضجة تجدد جذعها قد وهن ، ولها قد تطرى ، لكن بذرتها قد اشتد بأسها استعداداً لامتداد حياتها في حياة جديدة ؛ وكذلك ما يفقدنا إياه تقدم السن في ظواهر أبداننا وحواسنا ، يعوضه كسب داخلي يقابله ، وغاية ما في الأمر أنه في حالة الإنسان يجيء هذا الكسب الداخلي بفعل إرادة روضت على ذلك ، ولذلك ترى من لم تروض إرادته على مثل ذلك ، يتشيب منه الرأس ، وتفرض في فمه الأسنان ، ويسترخي منه العضل ، ومع ذلك تظل قبضته شديدة على الملك ، لا يرخيها كما أرخيت أعضاء بدنه ، بل إنه لكثيراً ما يتصرف في ملكه حتى بعد موته بما يتركه من الوصايا .

لكن سر العالم الباطن هو أن نتعلم التجرد عن علائق الدنيا ما دامت مرحلة التجرد قد دنت منا ؛ كالزهرة تنثر وريقاتها ليكمل لها الإثمار ، والثمرة تسقط عن فرعها لتولد الشجرة ولادة جديدة في ربيع جديد ؛ والجبن يترك جوف أمه ليفسح المجال لبدنه ولعقله أن ينمو ؛ فأى غرابة في أن تترك الروح هذه الدنيا لتستكمل حريتها في عالم آخر تتغير فيه علاقاتها مع بقية أعضائها ، فتكون معهم كائناً واحداً بعد أن كانت أبدان الدنيا قد فرقهم أفراداً ؟ وإن الروح إذ تغادر عالماً لتنتقل إلى عالم آخر أوفى وأكمل ، فإنها تكون قد ازدادت في عالمها الأول خبرة ومراساً ، كأنما كانت هي والبدن يتناسبان من حيث الزيادة تناسباً عكسياً ، فكلما ضعف البدن قويت الروح ، حتى إذا ما حان حين القطاف ، تركت الروح - لحظة نضجها - جسدها غير آسفة لتدخل في عالم الانهاية غنية بتجاربها غزيرة في حكمتها ، فتكسب وتكسب في آن معاً - فمن حياة الفرد إلى حياة المجتمع ، ومن حياة المجتمع إلى حياة الكون ، ومن حياة الكون إلى حياة الانهاية - تلك هي مراحل الروح في طريق سيرها .

استمع إلى طاغور وهو يحدثك كيف يستقبل الموت :

« آية هدية تقدمها إلى الموت يوم يقدم يقرع بابك ؟ آه ، سأضع أمام زائري كأس حياتي المترعة ، ولن أدعه يعود فارغ اليدين ؛ كل قطوف

كروى العذبة من أيام خريفى وليالى صيفى ، كل حصاد حياتى الدءوب
وجنتها ، سوف أضعه أمامه ، حين ينتهى أجل أيامى ، يوم يقدم الموت
ليقرع بابى .

أواه أنت ، يا منتهى حياتى الأسمى ، أيها الموت ، يا موتى ، تعال
واهمس فى أذنى ؛ يوماً بعد يوم سهرت فى انتظارك ، من أجلك تذوقت هناء
الحياة وعانيت عذابها ؛ إننى كلى ، كل ما أملك ، كل ما أتعلل به ، كل
حبي ، كل ذلك قد مر مبهماً نحوك ؛ حسبى النظرة الأخيرة من عينيك حتى
تصبح حياتى فى حوزتك دوماً ؛ . . .

لقد أذن لي بالرحيل فتمنوا لي يا إخوتى سفراً سعيداً ، سادع كل شىء
ثم آخذ أدراجى وأتياً للرحيل

هكذا عاش طاغور عظيماً ومات عظيماً ؛ استقبل الحياة فرحاً بها مستبشراً
وارتقب الموت فرحاً به مستبشراً .

محمّد كاظم الخايس

طائفة النور الميراني

طاهر الميسري

قل من الأفذاذ من يتسع نبوغه إلى مثل الآفاق التي تغلغل فيها طاغور فهو فيلسوف متعمق ، وفنان خلاق ، أنارت آراؤه الطريق للملايين في الهند حتى وصفه غاندي بأنه حارس الهند العظيم ، ونفذ فكره الثاقب في كثير من نواحي الحياة ، ومجد الطبيعة والإنسان والإنسانية حتى استحق عن دراساته ومؤلفاته جائزة نوبل سنة ١٩١٣ ، وترجمت كثير من كتبه وأشعاره إلى عدد كبير من لغات العالم وترنم بأغانيه وموسيقاه الكثير من الناس ، وشهدت صوره وفنه البلاد المختلفة حيث أقيمت فيها المعارض لهذا الفن الرفيع .

ولم يقصر نشاط طاغور الفكري على هذه المهادين ، بل تعداه إلى ميدان التربية الذي اتجه إليه هذا العقل اللامع بعد سن الأربعين . ورسم طاغور مذهبه في التربية والتعليم واضحاً بسيطاً ، بل طبق مذهبه عملياً في الحياة فأنشأ مدرسة سانتينيكetan التي تطورت إلى الجامعة العالمية بعد ذلك Visva Bharati ، وهي تعد الآن من أعظم جامعات الهند ، وتضم طلبة وطالبات من أنحاء العالم ، يقوم على تربيتهم وتعليمهم وتوجيههم أساتذة من جنسيات مختلفة ويعيش الجميع معاً في جو من التفاهم والتعاطف والتقدير المتبادل ، كما أراد ذلك طاغور .

ولقد كان وراء آراء طاغور في التربية والتعليم عوامل مختلفة ، وخبرات من حياته المليئة ، انصهرت جميعاً لتصنع تلك الآراء ، وتحفزه على إنشاء مدرسته .

وأهم هذه العوامل التي أثرت فيه منذ طفولته ، نوع التعليم الذي تلقاه في صغره . لقد كانت المدرسة التي ألحق بها طاغور بغيضة إلى قلبه ، وكان كثير الهرب منها ، حتى انقطع تماماً عنها في سن مبكرة هي سن الثالثة عشرة . إذ لم يستطع ذكاؤه الخارق وإحساسه الرقيق ، أن يتحمل الدروس الجافة التي كانت تصب عليه من معلمين جامدين وسط نظام جامد فرض عليه فرضاً . ويقول في محاضرات ألقاها في أثناء جولته في الولايات المتحدة سنة ١٩١٦ - ١٩١٧ أي عند ما كان في الخامسة والخمسين من عمره :

« لقد هربت من المدرسة في سن الثالثة عشرة ، وفي أثناء المدة التي أرغمت فيها على أن أواظب على المدرسة ، تعذبت كثيراً . . . وغالباً ما كنت أعد السنوات التي سأضطر لأن أقضيها حتى أتححر فعلاً من المدرسة وكم وددت لو أن عصاً سحرية تجعلني أعبر السنوات الخمس عشرة أو العشرين التي كان محتملاً علي أن أقضيها في المدرسة سريعاً ، وأجسد نفسي فجأة ، وقد أصبحت رجلاً مكتمل النمو .

لقد أدركت بعد ذلك أن ما كان يثقل على عقلي هو الضغط الشاذ لنظام تربوي سائد في كل مكان . »

وقد أمعن طاغور تأملاته في هذا الجانب الأليم من ماضى حياته المدرسية ، وثار ثورة شعواء على المدارس السائلة ، وطرقها في تعليم الأطفال وتربيتهم ، ورأى أنه ينبغي للطفل عند دخوله المدرسة أن يتصل بالطبيعة يستمتع بها ، ويرضى نزعته للاستطلاع فيها ، وأن تبعد عنه الكتب وما تحوى من معلومات جافة ، وأن تحرره من قيد الجلوس في صف يصغى لكل ما يلقيه عليه معلمه من معارف لمدة محددة من الزمن ، لا يسمح له فيها أن يصل عقله بأي شيء آخر من مجريات الأمور .

وبذلك يقوم وجه من الشبه بين طاغور وروسو . كلاهما ينادى بأن نترك الطفل يستشعر الدفء بين أحضان الطبيعة ، يتعلم فيها ويستمتع بأزهارها

وطيورها ، وتتابع الليل والنهار فيها . ، والفصول بألوانها المختلفة . ولكن طاغور لم يشأ أن يترك الطفل للطبيعة دون هاد معه أو مرشد ودليل ، كما أراد روسو للأطفال . وإنما أنشأ لهم مدرسة ، واختار لها بقعة جميلة وسط الطبيعة من بقاع الريف ، تبعد كثيراً عن المدينة ، وأتى لهم بمعلمين مختلفين ، ليعيش هؤلاء جميعاً بين جمال السماء وحفيف الأشجار وتغريد الطيور وألوان الفصول البديعة ؛ يحتفلون بمقدم الربيع وينشدون له ويغنون ، ويرحبون بفصل الأمطار الذي يعقب شهور الجفاف ، ويؤدون تمثيلات من الطبيعة وعنها ، ويزينون مسارحهم بما يتفق مع الفصل الزمني الذي يعيشون فيه ، ويشهدون معلمهم الفنانين ، وهم ينتجون صنوف التصوير والنحت .

ولم يشأ طاغور أن يعزل الطفل عن المجتمع كما أراد روسو الذي كان يخشى على طبيعة الناشئ الطيبة في سنوات طفولته من أن يلوثها الشر الزاخر به المجتمع . بل وصل بينه وبين الناس في القرية بخدمهم ويساعدهم بشتى الطرق . وبذلك جعل طاغور من المدرسة مركز إشعاع للقرية ، ووصل بين مجتمعه المدرسي ومجتمع القرية ليكون مجتمعاً واحداً ، يسوده التعاطف والتعاون ، وتبادل الخدمة والمنفعة .

وأراد طاغور لمدرسته أن تكون بودقة تنصهر فيها الأجناس والأديان والمذاهب ، حتى يشب أطفالها وقد خلت قلوبهم من أى نوع من أنواع التعصب والتحزب ، سواء أكان عنصرياً أم دينياً بل أم قومياً أيضاً . ويهاجم الإرساليات التبشيرية التي تبث العداوة باسم الأخوة ، وتخلق سوء التفاهم والفضينة بين الناس باسم التجديد المذهبي ، وتنقش تعاليمها المتعصبة في كتب يقرأها الأطفال ، حتى يظل الشر قائماً على الدوام ، ينفث السم في عقول الصغار .

وكان طاغور ينادى دائماً بضرورة تعليم الطفل جغرافية بلاده وتاريخها وتراثها حتى يفهم نفسه ويفهم بلاده ، وحتى يقوم تعليمه بعد ذلك على أساس مكن من تراثه وثقافته الأصيلة . وكان من الانتقاد للنظم المدرسية وبرامج التعليم التي قامت في الهند منقولة عن الغرب ، ويرى فيها تعويقاً للنمو الفكري

في هذه البلاد ، وأنها لا تؤهل إلا للوظائف والقيام بالأعمال المهنية بشكل رتيب ، لا يفتق الذهن لابتكار ، أو إجراء بحث علمي ، أو القيام بإضافات للرقى بالعلم أو المهنة .

ويقول طاغور في ذلك :

« نحن نقول ، إن الشيء الوحيد الخاطئ في التربية عندنا ، هو أننا لا نتحكم فيها تماماً ، إن السفينة جديرة بالبحر ، ولكن يجب أن تكون الدفة في أيدينا حتى ننقذها من الهلكة . . . نحن ننسى أن الخطأ نفسه موجود في خلقنا أو في ظروفنا التي لا مناص من أن نجبرنا إلى منحدر التقليد الزلق إن حريتنا حينئذ تكون حرية في تقليد المعاهد الأجنبية ، وبذلك يوقعنا الحظ التعس تحت تأثير عاملين ضارين : هما التقليد وسوء التقليد ، وبذلك ننتج جامعة تصنعها ، آلياً آلة فاسدة .

إن الشر والفساد يأتيان من أننا حينما نفكر في جامعة ، تثب إلى ذهننا صورة جامعة كبرديج أو أكسفورد ، وحشد آخر من الجامعات الأوروبية يتدفق ليملاً بجميع أفكارنا ، ونتخيل بعد ذلك أن تحررنا قائم على اختيار أحسن ما في هذه الجامعات ، ثم نرقع بعضها ببعض في تنظيم كامل ، وننسى أن الجامعات الأوروبية هي أجزاء عضوية حية من حياة أوروبا ، حيث وجد كل منها مولدها الطبيعي . إن ترقيع أنوفنا وأجزاء وجوهنا الناقصة بجلود وعضلات من أعضاء أجنبية ، أمر مسلم به في الجراحة الحديثة ، ولكن أن نبني الإنسان بكليته من أجزاء أجنبية ، فإنه أمر تعجز عنه إمكانات العلم ، ليس في الوقت الحاضر فقط ، ولكن آمل بكل قوة ، أن يكون كذلك في جميع العصور القادمة .

وينتقد طاغور استعمال اللغة الأجنبية في تعليم التلاميذ المواد الدراسية بدلا من اللغة القومية ، ويقول في ذلك :

« إني لأجسر أن أقول إننا عند ما نرغم على أن نتعلم بواسطة اللغة الإنكليزية ، فإن الدق على الباب ، والمعالجة بالمفتاح يسلبان منا أحسن جزء من حياتنا — قد تكون الوليمة في انتظارنا داخل حجرة الطعام ، ولكن صعوبة دخولها ، وتأخرنا في ولوجها ، يفسدان شهيتنا . والحرمان الطويل يضر بمعدتنا ضرراً مزمناً — إن الأفكار تأتينا متأخرة ، ومحاولاتنا المجهدة لأسناننا ، وضرونا في طحن قواعد اللغة ، وطريقة الهجاء القاسية ، تسلب منا الرغبة في الطعام حين يأتي إلينا أخيراً . »

وليس معنى هذا أن طاغور كان لا يؤمن بأية ثقافة أجنبية ، بل على العكس كان يعتقد في أن هذه الثقافة ضرورية لبث الحياة في الفكر ، مهما تعارضت مع الثقافة القومية الأصيلة ، ويضرب مثلا لذلك روح المسيحية الذي لا يتعارض فقط مع ثقافة أوروبا الكلاسيكية ، ولكنه يتعارض أيضا مع المزاج الأوربي تماماً ، وبالرغم من ذلك ، فإن روح المسيحية كان أهم وأعظم عامل في النهوض بالمدنية الأوربية وتغذيتها بسبب هذا التعارض ، وهذا الأمر نفسه حاصل في الهند ، فإن الثقافة الأوربية قد غزت الهند ، ليس فقط بما تحويه من علم ومعرفة ، بل وبسرعتها الهائلة ، ومع أن تمثيل الهند لهذه الثقافة كان ناقصاً ، فإنها أثارت الحياة الفكرية ، وأخرجتها من سكونها وعاداتها الشككية ، وأثارت فيها حرارة الإدراك ، بسبب هذا التعارض بينها وبين التقاليد الفكرية القومية .

ولكن ما يعترض عليه طاغور هو ذلك النظام المصطنع ، الذي من شأنه أن يسمح للتربية الأجنبية أن تملأ العقل القومي كله ، وبذلك يقتل الفرص الخلاقة المبتكرة لقوى فكرية جديدة تتوالد من تفاعل الحقائق الأجنبية مع التراث القومي ، أو على الأقل ، يقف عثرة في سبيل ذلك .

وهذا هو ما جعل طاغور يلح في تقوية جميع عناصر الثقافة القومية الأصيلة ، لا لتقاوم الثقافة الغربية ، ولكن لتقبلها وتمثلها ، حتى تصبح غذاء مفيداً للعقل ، لا أن تصبح حملاً ثقيلاً عليه ، يستطيع به أن يسيطر على هذه الثقافة لا أن يعيش على هامشها .

ويضرب طاغور مثلاً لذلك بالإسلام الذي وجد طريقه للهند من الخارج محملاً بخزائن المعرفة والمشاعر الزاخرة ، وديموقراطيته الروحية العظيمة . ففي ميادين الموسيقى والعمارة والفن والأدب ، قدم الإسلام إضافات ثمينة للثقافة الهندية . ومن يدرس حياة القديسين الهنود في العصور الوسطى ومؤلفاتهم وجميع الحركات الدينية التي بزغت في أثناء الحكم الإسلامي، يدرك تماماً أي دين عميق تدنن الهند به لهذا التيار الذي وفد من البلاد العربية، وامتزج تماماً بالحياة الهندية .

ولم تقتصر دراسة طاغور على الناحية الفكرية من التربية ، بل إنها امتدت إلى الناحية الوجدانية أيضاً ، التي هي بحاجة إلى أن تعكس عليها الأضواء، كما عكست أضواء الفكر على الحياة العقلية ، حتى تلمع وتزدهر ، كما لمعت الحياة الفكرية وازدهرت .

^{٦١} وذكر أن الهند تعرف الغرب في بجانبه العلمي ، وأن معرفتها بالجانب الأدبي أشمل وأكثر ، وبذلك فإن فكرة الهندي عن الثقافة الحديثة كانت محدودة بقواعد اللغة والمختبر .

وينعى طاغور على الجهل بحياة الإنسان الوجدانية الجمالية التي ظلت أرضاً مهملة لا تزرع ، مما أدى إلى ظهور أعشاب ضارة تنمو فيها .

ويؤكد طاغور أن الموسيقى والفنون الجميلة من أرقى الوسائل القومية للتعبير عن النفس ، وبدونها يصبح الناس بكما .

وييسط طاغور تحليلاً واضحاً للعقل ، فيذكر أن العقل الواعى (الشعور) لا يكون سوى طبقة سطحية من حياتنا العقلية ، بينما العقل الباطن (اللاشعور) عميق شديد العمق ، حتى ليعجز المرء عن أن يسبر غوره ، وهو الذى تنمو فيه حكمة العصور المتتابعة .

ويجد عقلنا الواعى الوسيلة للتعبير عن نفسه بشئ أنواع النشاط المقصود ؛ أما العقل الباطن الذى تسكن الروح فيه ، فإن وسائله للتعبير عن نفسه هي الشعر والموسيقى والفنون ، التى يعبر بواسطتها عن الشخصية كلها .

إن الفنون تشبه بزوغ أزهار الربيع ، وهى الفيض التلقائى لطبيعة الإنسان الباطنية ، وثروته الروحية الزاخرة . وكمال اللون والشكل والتعبير ، يتبع اكتمال الحيوية ، وبهجة الحياة هى الجانب الآخر من قوة الحياة ، فلو أن الأزهار والأوراق ، التى هى زينة الأشجار ، تلفت لضغف معها خشب الشجر وتلف .

ويرى طاغور أن المدرسين الإنكليز ليسوا إلا طيوراً عابرة ، تشقشق للهنود ، دون أن تغنى ، وقلوبهم ليست فى الهند ، إذ أن المكان الطبيعى لفهم وموسيقاهم هو فى أوروبا ، حيث جذورهم تمتد عميقة فى أرضها ، ولا يمكن نقلهم منها ، إلا إذا نقلت أرضهم معهم . ويحث طاغور على دراسة الفن الأوروبى ، كما يحث على دراسة نشاط الأوربيين الفكرى والعمل . وبذلك يمكن فهم الشخصية الأوروبية ككل ، بدلا من فهمها ناقصة .

ومعنى ذلك أن الفنون والموسيقى يجب أن تتخذ مكانها المشرف اللائق بها بين الثقافات القومية . ومن ثم يجب أن تدرس الأنظمة الموسيقية المتعددة ، ومدارس الفن المتنوعة المتناثرة فى أنحاء الهند ، وعصورها المتباينة ، وطبقاتها الاجتماعية المختلفة .

وبذلك يتكوّن مستوى حقيقى للتذوق الجمالى ، يمكن معه أن يزداد التعبير الفنى القومى قوة وثروة ، فيُقدّر الناس على الحكم والتمييز بين الفنون الأجنبية

على أسس حقة سليمة ، وأن يقتبسوا منها أفكاراً وأشكالاً دون المساس بفهم الأصل .

ويربط طاغور الناحية الاقتصادية بالتربية، ويرى أن مركز الثقافة يجب ألا يكون في الحياة الفكرية فقط ، بل في الحياة الاقتصادية أيضاً . كما يرى أن المدرسة من واجبها أن تقوم بزراعة الأرض وتربية الماشية ، حتى توفر الغذاء لها ولتلاميذها . وعليها أن تعمل على إنتاج الضروريات بأحسن الوسائل وأجود المواد ، وأن تستعين على ذلك بالعلم . وعليها أن تقوم بالتصنيع على أساس تعاوني يربط بين المدرسين والتلاميذ برباط حي نشيط من الحاجة . وبهذا ينال كل فرد قسطاً من التدريب الصناعي العملي ، لا يكون الجشع في الكسب ، هو القوة الدافعة له .

إن واجب كل معهد أن يجمع حوله القرى المجاورة ، ويربط بينه وبينها في جميع نشاطه الاقتصادي . فالإسكان ، والصحة ، والرقى بالمستوى الفكري والخلقي للقرى ، كل ذلك وغيره ، يجب أن يكون هدفاً من أهداف النشاط الاجتماعي للمدرسة .

وبذلك لا تكون المدرسة جزءاً منعزلاً عن العالم بل عالماً في نفسها، مكتفية بذاتها ، مستقلة ، غنية ، متجددة في حياتها ، تشع النور في جميع الجوانب وعلى مر الأيام ، وتجذب نحوها مجموعة من القرى ، وتربطها بها برباط من التعاون والتعاطف ، وتمد بأنفاس الحياة الإنسان كله : فكره واقتصادياته وروابطه الاجتماعية .

وهذه الروح الاشتراكية التي يبثها طاغور في المدارس ، يبشر بها أيضاً بين التلاميذ ، ففي محاضرة له ألقاها على بعض الطلبة ، يقول لهم : « إن أي حق يكتسبه الإنسان هو لكل إنسان » . إذ يجب ألا يستغل الفرد حقوقه لمحده الشخصي ، فإنه لو فعل ذلك ، لكان كمن يبيع نعم الله بالكسب المادي . والناس

ليسوا مجموعة من الأفراد ، بل يجب أن يكونوا مجتمعاً من خلق روحهم الجماعى -
لا وليد عقول مادية أنانية ، ترفض أن تترك التزاماتها نحو الغير . يجب
ولا شك أن يحب الإنسان هذا العالم ، والأشياء المادية التى يزخر بها ، ولكن
لا يحبس ممتلكاته فى أسوار ، بل يفتش الثروة مع المحتاجين ، ويستضيف
الأقارب ويعينهم ، لأنه إذا أمعن فى الغنى أصبح مادياً ، ومستغلاً ، والمادية
لا تعرف الحدود . والماديون شرهون فى التملك والتخزين . وما كانت
المجتمعات الإنسانية العظيمة يوماً من صنع المستغلين ، وإنما هى من صنع
الحالمين المؤمنين . وأصحاب الملايين الذين ينتجون البضائع فى كميات
ضخمة ، لا يستطيعون أن يخلقوا مدينة عظيمة ، بل إنهم يهدمون ما يشيده
الآخرون .

وبعد

فإننا لنستطيع أن نلمس فى الفلسفة التربوية لطاغور ، تقديساً لحرية الطفل
حتى إنه أراد أن يترك الأطفال أحراراً يتعلمون من الطبيعة والحياة ، دون أن
يفرض عليهم دروساً معينة ، بل يتركون ليتعلموا ما يشاءون ، مدفوعين بحبهم
الطبيعى للمعرفة ، وبشدة حساسيتهم لاستطلاع كل ما تقع عليه حواسهم ،
أو يتصل بحياتهم .

وإننا لنستطيع أن نلمس أيضاً تقديسه للمعجة التى يجب أن يشبع بها الطفل ،
خالصة من كل نوع من أنواع التعصب ، حتى جعل مدرسته التى بدأت
بخمسة أطفال ، واتسعت بعد ذلك لتكون جامعة من أعظم الجامعات ، ملتقى
للطلبة والأساتذة ، من جميع الأجناس والقوميات يتحابون فيها ، ويتعاطفون ،
ويتفاهمون .

وإننا لنجد فى أسس فلسفته التربوية ، اهتمامه بالفنون والموسيقى والأشغال ،
لا كدروس تعطى للتلاميذ ، أو نشاط يقومون به فحسب ، ولكن أيضاً كوسيلة
أساسية للتعبير عن أنفسهم ، وفهم تراثهم الفنى ، والاعتزاز به ، وتكوين

العاطفة الجمالية فيهم، التي تجعل لحياتهم طعماً ، وتغرس فيهم حب الطبيعة والحياة ، وتشيع البهجة والسرور في نفوسهم ، وتعمل على تكامل شخصياتهم .
ويؤمن طاغور في فلسفته التربوية بأن تكون المدرسة والمجتمع وحدة ، وأن تعمل المدرسة على تفهم القرية والبيئة ، وتسهم في رفع مستواها الصحي والثقافي والاقتصادي ، وفي أن تشيع السعادة في حياة الأهلين .

كما يؤكد أيضاً ضرورة قيام التعليم على أساس من التراث القومي وشخصية المجتمع نفسه ، لأن يقوم على نقل أنظمة مستوردة من الخارج ، غريبة عن مشاعر التلاميذ وأحاسيسهم . وليس معنى هذا أن تُحبس الثقافة القومية عن الثقافات الأخرى ، بل تستفيد منها غذاء عقلياً وفنياً وروحياً يمكن هضمه ، لا مجرد إضافات تظل عالقة في العقل أو الشخصية ، دون أن تندمج فيها اندماجاً كلياً .

وقد وضع طاغور أساساً رئيسياً في فلسفته التربوية ؛ هو تنمية روح المحبة والتعاون لا بين التلاميذ فحسب ، بل بين التلاميذ والمدرسين ، وبين المدرسة كلها والمجتمع ، وكذلك تنمية روح الاشتراكية في الحياة . لأنه كان يؤمن بوحدة الوجود في الحق ، وبوحدة الله الذي خلق هذا الوجود ، وبوحدة الشعب ، بل والإنسانية جمعاء .

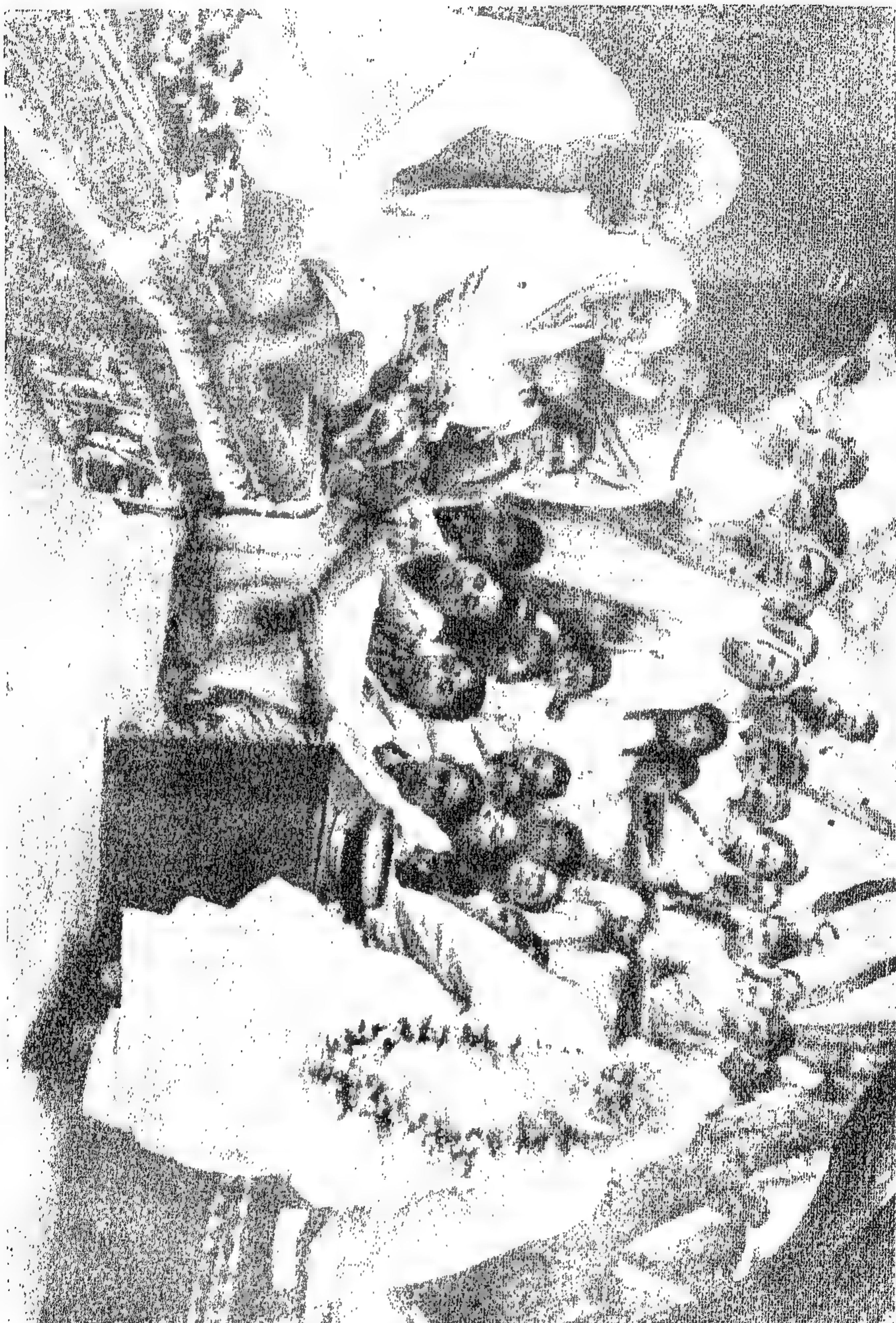
وأهم ما يتميز به طاغور ، عالماً من علماء التربية ، أنه وضع فلسفته ومبادئه ، ثم قام على تطبيقها عملياً في مدرسته . حقاً إنه لم يستطع تنفيذ جميع تعاليمه ، وفي ذلك يقول :

« يجب أن أعترف بأنني لم أستطع أن أنفذ الخطة التي وضعتها تماماً . إننا مضطرون لأن نعيش في مجتمع له أحكامه وتحكماته . وغالباً ما كنت أرفض لما لا أؤمن به إزاء إصرار الآخرين من حولي عليه . ولكن الأمر الذي كان واضحاً وثابتاً على الدوام في ذهني ، هو أن أخلق جواً للتلاميذ ، إذ كنت أشعر أن هذا أكثر

أهمية من التعليم في الصفوف . ولقد كان الجو مهيباً : كانت الطيور تغرد لشرق الشمس ، وكان المساء يزحف بهدوئه وصمته ، وكان تألق النجوم ينشر في الليل السكون والسلام .

لقد خلد طاغور اسمه بين عباقرة الفلاسفة والأدباء والشعراء والفنانين على مر العصور . كذلك أصبح اسمه خالداً بين علماء التربية بما نشر من مبادئ سامية ، وتعاليم قوية ، عمل على تطبيقها في مدرسته التي أنشأها منذ ستين سنة ، ونمت وازدهرت ، حتى أصبحت جامعة عالمية يحج إليها اللارسون والعلماء من جميع أنحاء العالم .

عائش يزور الجدة الزكية - قيسريه - في القلعة صغير



عید الرحمن صیدی

ظاہر انجور

و

المنیر رح الہند کی

الغنائی - الرومانیہ کی - الرمزی

عناصر البحث

تمهيد

: مقومات التكوين المسرحي في حياة طاعور .

المحاولات الأولى في سن الحداثة : ١ - رودرا شاندا .

٢ - القلب الكبير .

والمرح الغنائى

: ١ - « عبقرية فاليمكى » .

٢ - « عبث الأوهام » .

والمرح الدرامى

: ١ - المسرح وحركة الإصلاح الدينى .

٢ - « الناسك أو انتقام الطبيعة » .

والمرح الرومانتيكى

: ١ - « الملك والملكة » .

٢ - « التضحية » .

٣ - « شيترا » .

والمرح الرمزي

: ١ - « ملك النرفة المظلمة » .

٢ - « مكتب البريد » .

خاتمة

ظہارِ انوار
و
المشیرِ الہندکی
الفنائی - الرومانسیکی - الرمزی

تمہید

أثر البيئة ومقومات التكوين :

كان روبندرانات طاغور الابن الرابع عشر والولد الأخير في أسرة ديشنرانات طاغور^(١) "Devendranath" ويرجع ثراء آل طاغور وجاههم واتساع أفق ثقافتهم إلى تعاونهم منذ قرون مع سلاطين المغول المسلمين ، ومن بعدها إلى مزاولتهم الأعمال التجارية في أيام شركة الهند الشرقية . وقد اشتهر جده الشاعر وهو الأمير «دوركانات» "Dwarkanath" بالآبهة في معيشته الدنيوية وبالسعة في آفاق تفكيره العالمية ، وتشجيعه لحركات الإصلاح الدينية في المعتقدات القديمة البرهمية . كما اشتهر والد الشاعر بين قومه بلقب «مهاريشي» ومعناها العالم أو القديس العظيم لما كان عليه من وافر العلم وعميق التقوى ، والتمسك بالمبادئ الخلقية السامية. ولم يكن ثراؤه عن مادية فيه ، بل كان متحصلا من حبه للعمل المنتج وكراهيته للخلود إلى الدعة والكسل . ولم يشغله السعي عن الاطلاع على الأدب القديم، والاستمتاع بالموسيقى والغناء متعة المتنوق العليم ، والاشتراك الجريء فيما فيه صلاح الدين .

(١) طاغور معناه. المولى أو السيد الكبير .

وكان آل طاغور يعيشون مجتمعين ، عيشة الأدباء الأولين ، تضمهم في كلكتا دار كبرى واحدة هي دار الأسرة في حي «جوراسانكو» "Gorasanko" وسط العاصمة الصاخبة .

وفي هذه الدار ولد روبندرانات طاغور في السابع من شهر مايو عام ١٨٦١ ، وفيها كانت نشأته كسائر الأجداد والآباء والأبناء والأحفاد من أسرته . وكانت حياة الأسرة هنا حياة ضيقة في بعض الوجوه ، فلم يكن مسموحاً للصغار أن يتجاوزوا أعتاب الأبواب الكبيرة إلى الخارج ، وكان شأن الكبار لا يفرق عن ذلك كثيراً إذ لم يكن في المدينة وقتئذ دور للملاهي العامة أو للسینما ، ولا ساحات لألعاب الكرة بالقدم أو بالمضرب ، ولا أندية للتسلية والرياضة . فلم يكن الناس يخوضون في طلب اللهو كما يفعلون اليوم ، بل كانوا يتلهون هم وأصدقاءهم في دورهم . ولما كانت أسرة طاغور كلها من المثقفين الموهوبين ، فقد كان الأبناء الكبار يخلقون لأنفسهم عالماً طريفاً شائقاً إلى أبعد الحدود ، بما يزاولون في عقر دورهم من أنواع النشاط الفكري والفني .

وكان احتفالهم بالتمثيل على أشده ، فكانوا يعدون له حفلات خاصة ويشتركون في تأدية التمثيلات هم وأصدقاءهم ، غير أن الصغار لم يكن مرخصاً لهم بشهودها ، فكان روبندرانات الصغير ، أو على حد ما كانوا ينادونه وقتئذ «روبي» ، ومعه أترابه الصغار ، يكتفون بالوقوف في شرفة بعيدة يرقبون منها قدوم المدعوين ويتسقطون ما قد يترامى إلى أسماعهم بجهد المستطاع .

ولقد اتفق ذات مرة أن قدمت فرقة محترقة لتمثيل «نالا ودامايانتي» "Nala & Damayanti" في فناء الدار الخارجي ، وقيل للأولاد في هذه المرة إنه مسموح لهم أن يشهدوا الحفلة . ولم تبدأ الحفلة إلا في ساعة متأخرة جداً ، فكان على الصبية أن يأووا إلى الفراش في الموعد المعتاد ، فأقبل الكبار عليهم يعدونهم أن يوقظوهم عند البدء في التمثيل . وكان «روبي» أشدهم احتياجاً ورغبة في شهود التمثيل ، فأوى إلى فراشه على كره ومضض شديد لعدم تصديقه ما وعد

به هؤلاء الكبار. ومع ذلك فقد تم كل شيء على ما يرام ، فأنزل الصبية الصغار إلى الفناء المتألىء الأضواء ، وتقدم « روبي » وجلس مع إخوته الذين كانوا يناولونه حفئات صغيرة من النقود ليرى بها مثلهم إلى المسرح مكافأة للممثلين في مواضع الإجابة . ولله ما كان أبدع هذا كله ! ولكن التمثيلية كانت طويلة زائدة الطول ، وكان باقياً على ختامها وقت طويل ، فإذا « روبي » قد غلبه النوم ثانية فحمله الخدم إلى فراشه .

ولما بلغ « روبي » الثانية عشرة من عمره ، اصططحبه أبوه « مها ريشي »^(١) ديفندرانات إلى ضيعة له على بعد ميلين من قرية بولبور "Palpur" بإقليم البنغال ، في بقعة قليلة الارتفاع مجدية صلبة نزره الماء كثيفة الدغل غير سامقة الشجر . وكان مها ريشي قد اشترى الضيعة في هذه الناحية للاعترال والحلوة كلما أراد الاستجمام والراحة والعبادة ، ومن أجل ذلك أسماها سانتينيكيتا "Santenikita" أي دار السلام .

وكان لإمامه بها في هذه المرة قصيراً ، فلما أن اتجه الوالد ومعه ولده في منتصف أبريل إلى أقصى الشمال حيث « امرتسار » في إقليم البنجاب ومنها إلى مصيف دالھوزي "Dalhousie" في أعالي قم الهيمالايا الشاهقة التي تكسوها الغابات الصنوبرية والثلوج الأبدية وهنا أقام « روبي » مع أبيه وحدهما أربعة أشهر كاملة كان يتلقى عليه في أثناءها دون انقطاع دروساً في الإنجليزية والسنسكرتية . وهنا كانت قراءته للمرة الأولى قصيدة لأشهر كتاب الدراما الهندية القديمة « كاليداسا » "Kalidasa" وهي قصيدة « السحابة الرسول » "Negha-duta" بما فيها من رائع التصوير للمناظر الريفية في الهند ووصف انهمار الغيث المتدفق المدرار حيث وميض البرق وقصف الرعود في فصل الأمطار ، فضلاً عن وصف أبهة الملك القديم فيما كان من شاحنة القصور وما كان في البلاط من استقبالات رائعة ومهرجانات شائعة . وبديهي أن الصبي

(١) « ما هارشي » تتألف من لفظين « ماها » ومعناها العظيم و « ريش » ومعناها العالم أو

القديس

ما كان ليبرك في هذه السن كل ما كان في القصيدة من عميق المعاني ورائع الجمال ، ولكنه كان على كل حال يحب تلك الموسيقى الفخمة التي يحس رنينها في الكلمات . وكانت براعة الأوصاف ولطافة التشايبه وطرافة الاستعارات تفعم نفسه وتزحم خاطره وتلهب خياله ، فلا عجب إذا رأيناه في مستأنف حياته دائم الرجوع إلى « كاليداسا » متزايد الحب له والإعجاب به .

وقد أجمع النقاد على أن هذه الأشهر الأربعة التي أقامها مع والده على هذه القمم العليا الذاهبة إلى السماء كان لها أعمق الأثر في بقطعة وعيه الأدبي وبقطة شعوره الصوفي .

ولما عاد الصبي ، لم يعد إلى كنف الخدم الذين كان موكولاً إليهم القيام على العناية به لمرض أمه المزمع وكثرة تغيب أبيه في رحلات ، بل عاد الصبي لينبأ المكان الجدير به الأثير عنده في مقاصير الحريم . فإذا اجتمعت نساء الأسرة في حجرة أمه المريضة ، كانت له الصدارة في حلقتهم وكانت صغرى العرائس في الأسرة — زوجة أخيه الخامس جيوتي الذي كان يكبره — تغدق عليه كنوزاً من العطف والاهتمام ، وكانت حاجته إلى العطف والاهتمام في هذه السن ، وبعد هذا الإقصاء ، كالحاجة إلى الماء والهواء . ولقد أشار إلى ذلك طاغور في ذكرياته يقول : « لقد كانت مقاصير الحريم تلوح لي قبل ذلك كالعالم النائي البعيد ، يكتشفه سحر الغموض فلما أن دخلت في دارنا العروس الجديدة يزينها عقدها الذهبي زادت مقاصير الحريم غموضاً وسحراً على سحرها . هذه التي جاءت من الخارج فإذا هي على الفور واحدة منا ، هذه التي كانت غريبة عنا فإذا هي أقرب الأقربين إلينا . لقد وجدتني مجذوباً إليها بسحر لا تقاوم فتنه . ولكنني كنت إذا استطعت القرب منها بعد طول السعي وصنوف التبدابير والاحتيايل تبادر أختي الصغرى فتدافعني قائلة : « ماذا جئت تفعل هنا ، يا ولد . اخرج من هنا في الحال » . وكان هذا الحرمان الذي تقرنه أختي — وهي عامدة — بالهوان عملاً نفسي حزاة وموجدة .

وقد استطاب الصبي طاغور بعد عودته تلك الجلسات التي كانت تعقد لها أمه في الهواء الطلق مساء فوق سطح البيت حيث أمسى خطيب هذه المجالس يروي ما قرأه مع أبيه من ملحمة «رامايانا» في نصها السنسكريتي الأصلي ليعظم في نظر أمه ويحظى بإعجابها . ولم تكن حظوة الابن بإعجاب الأم في يوم من الأيام بالشئ العسير .

ولم يطل للصبي هذا الصفو ، فقد بدأ التفكير في إرساله للمدرسة . وكان طاغور شديد الضيق بالمدارس التي تردد عليها . ولكنه كان في هذه المرة أقل ضيقاً . فقد كان أسرع ألفة بتلاميذ كلية «سان كسافيه St. Xavier's college» كما آنس إلى أساتذتها الذين كانوا أكثر عطفاً عليه وفهماً لطبيعة مزاجه ، فلم يأخذوه بالبرنامج الدراسي المقرر على سائر التلاميذ ، وكان من ذلك أن كلفه أحد الأساتذة أن يترجم إحدى تراجمديات شكسبير وهي «مكبث» إلى البنغالية ، فضلاً عن قراءته في الأدب القديم . ولكنه مع ذلك كره الاستمرار في سلك الدراسة والتقييد بالنظام المدرسي فهجر المدارس الهندية عام ١٨٧٤ إلى غير رجعة .

وظل «روبي» في السنوات الأربع التالية بدار الأسرة في حي «جوراسنكو» . ولم يلبث أن غالت المنية أمه في عام ١٨٧٥ وهو في الرابعة عشرة من عمره . وهنا التقى للمرة الأولى بالموت وجهاً لوجه ، ولكنه لم يرعه ، لأن وجه الأم التي ماتت بعد مرض عضال طويل كانت تبدو عليه السكينة والسعادة ، فلما أن حملوا جثمانها واجتازوا به البهو الكبير وعرف أنها لن تعود شعر بالوحشة القديمة ، ولكنه لحسن الحظ كان إلى جانبه من أولوه الصداقة والمودة الحانية ، وخاصة أخته «سوارنا كوماري Swarna Komary» التي صارت فيما بعد كاتبة مشهورة .

بيد أن أعظم هؤلاء أثراً في نفس الصبي طاغور ، كانت زوجة خامس إخوته «جيو تيريندرانات Jyotirindranath» التي عطف عليه وكسبت قلبه منذ دخلت

بيت الأسرة ، وكانت تدعوه في الأعياد التي يسمونها « زفاف العرائس » حيث كانت تصنع بمناسبةها أشهى ألوان الطعام ، فكان يدخل السرور على قلبها أن ترى استمرار الصبي لها ، وفيما عدا ذلك كانت لا تنى طوال الوقت عن تقديمه على سبيل المعاكسة وتعيب عليه حتى سماته ومظهره . وقد أشار الشاعر إلى ذلك بعد سنوات في قوله إنها على كل حال لم تدع لي سيلاً إلى الادعاء ومداخلة الحيلاء .

ولم يلبث أن ازداد اشتراك الفتى مع الكبار في عالمهم وكانوا قد جمعوا حولهم زمرة من ذوى الميول الفنية الفكرية ، فكانت الحياة في هذه الأسرة كفيلاً في ذاتها بتوفير التهذيب والثقافة لمن يعيش في كنفها . وحفز الدين أوتوا الموهبة - مثل فناننا طاغور - على الانتاج .

وقد كان الفتى شديد الأتس خاصة بأخيه « جيوتى » الذى كان يكبره اثني عشر عاماً ، وزوجته التي كانت تكثر من عطفها عليه وخاصة بعد وفاة أمه . وكانت الزوجة الشابة متحررة لا تلتزم الحجاب ، وكان ذلك في البنغال أمراً من الشجاعة بمكان في ذلك الأوان . وكان طاغور معجباً بما كان عليه الزوجان من الشجاعة والحرية في خوض هذه التجربة الاجتماعية . بيد أن الرابطة الكبرى التي توثقت بها صداقة طاغور لها هي ما كان من ولعهما بالموسيقى والدراما . فهنا في حجرة « جيوتى » يقوم ذلك المعزف الغربى « البيانو » ، وإليه كان يجلس « جيوتى » ساعات طوالاً يؤلف أنغاماً من طراز جديد . فكان رابندرات يجلس إلى جانبه يؤلف الكلام الذى يتفق مع هذه الأنغام حتى يسهل عليهم تذكرها . وكان ذلك خير مران للفتى الذى قدر له أن يكون من أعظم الشعراء ومؤلفى الأغاني . وفي كل مساء كان يجتمع الأخوان وزوجة « جيوتى » بالشرقة حيث يعزف « جيوتى » على الكمان ويصاحبه طاغور متغنياً بما نظمه عليها من الكلام . وكثيراً ما كان يقدم عليهم أصدقاء من محبى الموسيقى لقضاء السهرة معهم . كذلك كان « جيوتى » يعالج كتابة التمثيليات وهي لا تخلو من الموسيقى والغناء وكان بطبيعة الحال يقوم على

تمثيلها في فناء الأسرة . ومن ثمة انفسحت الفرصة لطاغور أن يشارك في الأداء التمثيلي وهو في السادسة عشرة من عمره، ولقد أظهر الكثير من البراعة في التمثيل سواء في الأدوار الجدية أو الهزلية . ومنذ ذلك الحين ظل طاغور على حبه للتمثيل .

المحاولات الأولى في سن الحداثة

ليس بالغريب بعد ما قدمناه أن نرى طاغور في عام ١٨٧٥ وهو لم يزل في الرابعة عشرة من عمره ينشر متفرقات من الشعر والنثر في بعض المجلات؛ وحسبنا في التعقيب على هذه المسارعة الباكرة أن نقول إن صاحبها لم تحدثه نفسه قط بالعودة إلى ذكرها وإعادة نشرها . ولم ينقطع « روبي » منذ ذلك الحين عن الكتابة لا سيما وقد اتسع له مجال النشر حين أصدر أخوه « جيونى » عام ١٨٧٧ مجلة باسم « بهاراتى » "Baharati" وهذا الاسم من أسماء « سراسفاتى » "Sarsvati" ربة المعرفة والشعر ، وفي مقدمة ما نشره فيها منظومة تربو على الألف سطر عنوانها « قصة شاعر » ولقد طبعها بعض أصدقائه بعد ذلك في كتاب ، فكان أول كتبه . وحسبنا شاهداً على كثرة ما كان من اشتغاله بالأدب وعكوفه عليه أن نشير إلى ما احتواه عدد واحد من أعداد هذه المجلة من الفصول الممهورة باسمه فهى تتناول: الأدب الأنجلوساكسونى ، والأدب الإيطالى عن « دانتي وشعره » وعن « بترارك » ولورا حبيته ، ثم الأدب الألمانى عن جوته . وهذه الفصول مهما يكن من عدم أصالتها وقلة إحاطتها بالموضوع إلا أنها تدل لا محالة على مدى اهتمام شاعرنا الشاب بالأدب الإنسانى عامة كما تدل على انصرافه إلى العمل الأدبى بكلية .

كذلك نرى طاغور الفتى وهو لما يزل على عتبة السابعة عشرة من عمره يعالج الكتابة للتمثيلات . فلقد ألف في أوائل سنة ١٨٧٧ أولى تمثيلياته « رودراشاندا Rudrachanda » التى جعل إهداءها إلى أخيه « جيونيريندرانات » . والتمثيلية في أربعة عشر مشهداً ولا تتجاوز أبياتها الثمانمائة سطر ، وهى من نوع الميلو دراما التى تقوم على المغامرات والغناء ، وليس لها شأن يستوجب التنويه بها ويدعو إلى الوقوف عندها .

وفي أواخر عام ١٨٧٧ وقبل أول عام ١٨٧٨ رحل طاغور مع ثاني اخوته الكبار « ساتيدراناث Satyendranth » إلى إنجلترا حيث أقام برهة في بيته مع زوجته وأولادها ، والتحق بمدرسة في « بريتون Brighton » . ثم تركها إلى لندن حيث أقام في بعض تلك الأماكن الموحشة ، والتحق بالكلية الجامعية وحضر ما كان يلقي من محاضرات في الأدب الإنجليزي ، وقرأ على الأستاذ هنري مورلي كتاب « ديانة طيب Riligio Midic » للسيرتوماس براون وتأثره بخواطره عن الموت ، كما أقبل على دراسة شكسبير فقرأ تراجيدية كوريولانوس Coriolanus ثم تراجيدية « أنطوني وكليوباتره » فكانت منتهى بقراءتها عظيمة . ولم تتجاوز إقامة طاغور في إنجلترا عاماً وبعض العام . وكان بجانب دراسته للأدب الإنجليزي معنياً بدراسة الموسيقى الغربية ، وهو أمر طبيعي إذ كان منذ صغره — كما رأينا — شديد الشغف بالموسيقى . وفي أثناء هذه الإقامة شرع في تأليف دراما شعرية غنائية أسماها « القلب الكسير » “ Bhagna Hriday ”

وارتحل شاعرنا عائداً إلى وطنه أول عام ١٨٨٠ لا يحمل من الذكريات إلا القليل ولم يكن عنده بالसार الجميل . ولكنه مع ذلك قد ازداد محصوله من الأدب الإنجليزي وإن لم يكن ذلك ليؤثر على جوهر روحه الهندي أو ليطغى على ما يعمر صدره من الشعر السنسكريتي القديم . وهنا على أرض الوطن أتم طاغور وهو في الثامنة عشرة من عمره بين نهاية الصبا وبداية الشباب درامته « القلب الكسير » وهي من ذلك النوع المستغرق في الرقة والعاطفة . ومحور هذه الدراما فكرة ما برحت تأسر فكر الشاعر وتعاوده ، وهي أن الشاعر لا يتبين مدى حبه للفتاة التي يحبها حتى يفارقها ثم لا يزال بعدها يهيم من بلد إلى بلد حتى إذا عاد إليها وجدها على فراش الموت . وعلى أثر نشرها كلف بعض الأقبال الحاكين على التلال — وهو راجا تيبراها — وزيره الأكبر أن يعرب للشاعر عن إعجابه وعظيم أمله فيما يدخره له المستقبل .

وفي الوقت نفسه كان الناقد الهندي بابي بريانات سن — الذي كان شاعرنا لا يحرص على رأى ناقد حرصه على رأيه — شديد للسخط على هذه التمثيلية التي بخيت رجاءه فما كان يرتقبه لطاغور من مستقبل كبير ، ولم يراجع حسن الظن به والأمل فيه إلا بعد أن ظهر ديوانه الثاني «أغاني المساء» فيما بعد . والواقع أن هذه الدراما الشعرية الغنائية قد تردت بعد ذلك في غيابة النسيان وتورع المؤلف نفسه عن انتشالها منها عدا أغان يسيرة وفقرات قصيرة .

طاغور والميسرخ الغنائي

من المتعارف المعلوم شيوع الموسيقى والغناء في الحياة الهندية على وجه العموم ، وحرص الهنود من مختلف الطبقات على السماع ومبلغ طربهم له ، وفرد عنايةهم بتدريس المغزوقات الغنائية ، واستكثارهم من محفوظاتها ، وتلقيها للناشئة فيما يتعلمون . وقد تقدم بنا كيف كانت دار طاغور على وجه الخصوص مركزاً حياً لإحياء التراث الموسيقى والعمل على تجديده ، وكيف كان عكوف طاغور في صباه مع أخيه الكبير جيوتى وزوجته على ابتكار الأنغام ووضع الألحان .

ولقد كانت الموسيقى والرقص قوام المسرح الهندي منذ نشأته الأولى . وهذا ظاهر في الأصل اللغوي لكلمة « ناتيا : مسرحية » في اللغة السنسكريتية فهي مشتقة من « نريتيا » ومعناها الرقص ، ويعنون به الرقص التعبيري على النغم الموسيقى .

فلا غرو أن يكون اتجاه طاغور المسرحي بادية ذي بدء إلى المسرح الغنائي ، وسنتناول بعض هذه التمثيليات الغنائية بالكلام على قدر ما يسمح به المقام .

عبقرية فالميكي

Valmiki Pratibha

١٨٨٠

عاد طاغور عام ١٨٨٠ من إنجلترا بعد وقامه فيها عاماً وبعض العام يدرس بجامعة لندن الأدب الإنجليزي . وقد أخذ بعد عودته في تأليف دراما موسيقية عن شاعر من أقدم شعراء الهند وهو « فالميكي » مؤلف ملحمة « رامايانا » وهي إحدى الملحميتين العظيمتين في الهند القديمة . وقد تناول طاغور في دراسته الموسيقية تلك القصة الأسطورية عن حياة الشاعر القديم ، وكيف اتفق له كتابة هذا الشعر العظيم في ملحمة رامايانا . وخلاصة القصة أن فالميكي كان في شبابه زعيم منس من اللصوص قطاع الطرق يعبدون « ربة الحب الخالكة الدمية كالي » . وفي ذات يوم قبض أتباعه في الغابة على فتاة شابة وأتوا بها لتقديمها قرباناً للربة العطشى للدماء . فإذا فالميكي يستولى عليه شعور عجيب من الإشفاق والرحمة ، فيخلى سبيلها . ثم يخرج هائماً حزيناً في الغابة وقد استحوذ عليه قلق لا يدرك كنهه . ويمر باثنين من أتباعه وقد قتلوا عصفوراً ، فإذا به يداخله مرة أخرى ذلك الشعور بالإشفاق والرحمة . وفجأة يبدو من شفثيه بيتان من الشعر السنسكريتي ، وبينما هو قائم في مكانه يعجب بحلاوة كلامه ، إذ تجلت أمامه ربة المعرفة والشعر « سراسفاتي » وأبلغته أنها هي نفسها تلك الفتاة الشابة التي صادفها وأيقظت فيه شعور الإشفاق والرحمة . ثم منحته الربة شعارها وباركت شعره .

هذا ملخص المسرحية . ولعله من المفيد هنا قبل التعقيب عليها أن نعيد ما سبق أن ذكرناه من أن التمثيل كانت له منزلة أثرية في الحياة الفكرية

والاجتماعية عند آل طاغور في دار الأسرة الكبيرة في حي جوار سنكو ، وأنه وسط هذا التقليد العائلي كان مولد الشاعر ، ومن جرائه كان اتجاهه المبكر إلى كتابة التمثيليات . ولقد كانت التمثيليات يجرى تقديمها في دار الأسرة ، ويشترك في تأديتها أفراد الأسرة وعلى رأسها مؤلفها الشاعر . ومن المرجح أن يكون أول ما أخرج لطاغور على النحو المذكور هذه التمثيلية ، ولقد شجع الشاعر على نظمها وإخراجها أخوه الكبير « جيتو » كما اشترك معه بوضع الألحان لبعض أغانيها .

ولا مرأ في أن هذه التمثيلية الغنائية حافلة بالحركة الخفيفة المسلية ، وأنها غنية بما فيها من الغناء المستبسل القوي للجماعات من قطاع الطريق، فضلا عن أغنيات السكر والعريضة ، ومشاهد الصيد والمطاردة ، وفي مقابلة ذلك عرائس الغاب وحورياته يغنين ويرقصن معبرات عما يشعرون به من السعادة وسط جمال الغابة . ولا مرأ كذلك في أن موسيقاها تسترعى السمع لما بذله الشقيقان من المحاولات الجديدة لتمكين الموسيقى من التعبير الدرامي عن الشخصيات والمواقف. والواقع أن طاغور لم يتخرج فيها من تجربة الاقتباس من الأنغام الغربية الإنجليزية والأيرلندية التي ألف سماعها أثناء مقامه في إنجلترا . بيد أن ما اقتبسه — على حد ما ذكر في ذكرياته — لا يزيد على لحنين من اللحن الانجليزية لأغاني السكر والعريضة للجماعات قطاع الطرق، ولحن واحد من اللحن الأيرلندية لأغاني النواح والرناء على لسان عروس من عرائس الغابات . أما سائر الألحان فبعضها من وضع أخيه جيتو ، والكثرة الباقية على نسق الألحان الهندية القديمة الأصيلة . ومن أجل هذا تعتبر هذه التمثيلية من الناحية الموسيقية خطوة جريئة خطيرة وتجربة جديدة مثيرة .

وكان أول تمثيل لهذه التمثيلية التي تعرف في لغتها الأصلية باسم « قالميكى وبرايتيها » في فبراير عام ١٨٨١ في إحدى السهرات الأدبية التي اعتاد آل طاغور أن يحيوها في دارهم بالغناء والموسيقى والشعر . وكان طاغور يقوم

بدور الشاعر السنسكريتي القديم « فالميكي » وقامت بدور « سراسفاتي » ربة المعرفة والشعر ابنة أخيه الثالث « همندرانات » واسمها « براتيها » التي أبي الشاعر إلا أن يحتفظ باسمها في عنوان المسرحية بمثابة تذكار عائلي . ولقد شهد المسرحية فيمن عهدا في هذه الحفلة « بانكيم شانلرا » أشهر كتاب القصة في البنغال وشيد بها على صفحات إحدى المجلات .

عبث الأوهام

Mayar Khela

١٨٨٨

كان نجاح طاغور في محاولته الجريئة التي اعتمد فيها على الابتداع والتجديد في « عبقرية فالميكي » حافزاً له على نظم تمثيلية غنائية غيرها من قبيلها ، وهي « الصيد الوبيل Kal Mnigaya » وقد أدار موضوعها على خبر من الأخبار الماثورة المشهورة يروي عن ناسك ضرب لقي ابنه الوحيد مصرعه على يد الملك « بصاراتا Basaratha » عرضاً عن غير قصد . وكان تمثيل هذه الدراما الغنائية القصيرة في منزل الأسرة صيفاً فوق السطح . وقد تأثر شهودها أعمق التأثير لفجاعة موضوعها . ولكن المؤلف آثر بعد ذلك أن يدمج البعض منها مع اليسير من التعديل في سياق التمثيلية الغنائية السابقة ، فلم يبق لهذه التمثيلية الغنائية الثانية « الصيد الوبيل » من وجود مستقل .

وأخيراً بعد بضع سنين ، عاود الشاعر الحنين إلى المسرح الغنائي ، فأخرج درامة موسيقية ثالثة « عبث الأوهام » وهي من نوع يخالف ما سبق كل المخالفة . وتمتاز هذه الدراما الجديدة بأن الشأن الأكبر للتعبير فيها للموسيقى أكثر منه للتمثيل . ويقول شاعرنا إنه كان في أثناء تأليفها مستغرق النفس في الموسيقى كل الاستغراق . والواقع أن بعض أغانيها وقعت أحسن الوقع عند المواطنين وشاعت بينهم ، فداعت لهذه التمثيلية الغنائية شهرة عند الهواة وتهافتوا على تمثيلها .

وقد اتخذ الشاعر في هذه الدراما — كما فعل في سابقاتها « عبقرية فالميكي » — جماعة غنائية ، ولكنها هنا أقرب إلى الجنيات الأقزام في ملاهى شكسبير ..

وهذه الجنيات الأقزام تقدم المسرحية على النحو الآتى :

الجميع : حبائل الأوهام تنسجها على الدوام .

الجنية الأولى : ننشئ الأحلام التى تملأ عيون النعسان .

الجنية الثانية : نمد للخداع فراشه الوثير فى سريرة الضمير .

الجنية الثالثة : نرجى على الهامة والصدر نسائم الربيع محملة بنغمت
النشوة والسكر .

ولا تزال هذه الجنيات تتدخل بين الحين والحين مرددة بمختلف
العبارات والنغمت ما مؤداه « يا لله ! ما أحق هؤلاء البشر الفانين ! ! » .

ولم يزل لمسرحية « عبث الأوهام » مكانة فى قلب صاحبها ، فالشاعر
مولع بهذه المسرحية الموسيقية ولعه بأختها « عبقرية فاليمكى » ، فكلتاها عنده
صادرتان عن نشوة طرب لم يصدر عن مثل وحيا مؤلف من مؤلفاته الأخرى .
ولا شك عندنا فى أن هذا التقدير الذى اختص به شاعرنا هاتين المسرحيتين
خارج عن القيمة الأدبية ، وأنه فى تقديره لهما متأثر بقيمتها الموسيقية عنده
فقد كان شاعرنا من أعظم المغنين فى قومه ، كما كان معدوداً من مشاهير
الملحنين ومؤلفى الموسيقى ، وهو فخور بأنه أدخل عنصراً جديداً على
الموسيقى الهندية ، وحسبنا أن نستمع إليه يتحدث عن أغانيه لنحس فرط
الحرارة فى حماسه لها : « إننى لأغيب عن الحس عند سماع أناشيدى ، وعندها
يقع فى خاطرى أنها خير آثارى جميعاً ، وتسكر حواسى بها تمام السكر .
وكثيراً ما يخالجنى الشعور بأنه لو عفى النسيان على أشعارى كلها ، فإن
أناشيدى ستعيش مع أهل وطنى ، وسيكون لها أبداً موضع فى قلوبهم . ولكنه
من لغو الكلام — للأسف الشديد — أن يقال إن الموسيقى لغة عالمية . كم كان
بودى أن تجد موسيقاى قبولا ، ولكنى على يقين من أن هذا لن يكون أبداً ، أو
على الأقل لن يكون حتى تأتى الحين الذى يتسع فيه الوقت للغريبين ليدرسوا
ويتعلموا تقدير موسيقانا . وأيا كانت الحال فإنى أعرف لأناشيدى قيمتها

الفنية . إن حظها من الجمال عظيم . إنها لن تعرف خارج إقليمي ومن ثمة سيذهب الكثير من عملي شيئاً فشيئاً إلى الضياع ، ومع ذلك فإنني تاركه تراثاً من بعدى . إن من أهل وطني أنفسهم من لا يفهمون هذه الأغاني ، ولكنهم سيفهمونها ، إنها أغان حقيقية ، أغان لجميع الأزمان والمناسبات . لقد اقتبست في أناشيدى الدينية ألحاناً قديمة من ذلك الموسيقىار « تانسين » الهندوكى الذى أسلم . وقد تجاوزت الاقتباس أحياناً إلى أخذ اللحن بجملة ، ولكنى فى الأغاني الشخصية كنت مبتكراً واسع الابتكار . »

ولا عجب فى أن يدافع طاغور عن موسيقاه دفاع من يضع مقدرته الموسيقية فوق مقدرته الأدبية ، فقد كان البيت الذى نشأ فيه مركزاً للموسيقى فتشرب قلبه حبها منذ نعومة أظفاره . ولا يخفى أن السماع من أحب الأشياء عند ذوى الأمزجة الصوفية حتى ليدخل عندهم فى عداد الرياضات الروحية .

طاغور والميَرح الذِرامى

كان الشاعر بعد فراغه من مسرحيته الغنائية «عبقريّة قالميكى» التى حاول فيها محاولته الجريئة فى إدخال الألحان الغربية فى بعض المواقف الدرامية إلى جانب الأصيلة والمبتكرة، قد أوفى من مراحل العمر على تلك الآونة التى تعتبر مرحلة الانتقال لوقوعها بين سن الصبا وسن الرجولة، وهى المرحلة التى تكون فيها النفس وسط اللجة المضطربة التى تصفّقها الرياح من كل جانب. وقد اتفق فى عام ١٨٨١ أن كان أخوه الكبير جيوثى وزوجته يقمان فى بلدة شندرناجور Shendernagore التى تقع على بضعة أميال من كلكتا فى منزل على ضفاف نهر الجانج العظيم، فأقام عندهما طاغور بعض الوقت ينعم بطيب المكان وهدوئه، ويعب من جمال الطبيعة واختلاف ألوانها أثناء النهار وفى مطلع الشمس وفى الظهيرة والعصر وعند المغيب، ثم فى الظلماء وقد انعكس لألاء القمر الفضى على صفحة المياه الداكنة السوداء. وفى هذه الدار السعيدة، وبين هذه المناظر البديعة، كتب شاعرنا أولى أغانيه الأصيلة، فجاءت كلها مشبعة بالأسى حزينة، كما تشهد بذلك عناوينها مثل: «دعوة إلى الحزن» «اليأس فى الأمل»، «انتحار نجمة»، «المرأة التى لا قلب لها»، «أغنية القلب الوحيد». وقد اختار الشاعر لهذه المجموعة عنوان «أغاني المساء» Sandhya - Sangita.

وقد كان هذا الديوان الحزين هو الذى أذاع اسم طاغور وأكسبه الشهرة بين أدباء البنغال وقتئذ حتى أن علماء من أعلام أدباء البنغال وكتاب القصة فى ذلك الحين وهو «بانكين شاندرنا تشارترجى» Bankin Chandra Chatterji كان ذات يوم من المدعوين إلى حفلة زواج فتقدم المضيف ومعه فريق من المعجبين إلى المضيف العظيم بإكليل من الزهور على عادة الهنود، واتفق أن قدم طاغور على الحفل فى تلك اللحظة، فأخذ «بانكين» الإكليل من على كتفيه

وكلل به طاغور معتزلاً لصاحب الدار بقوله : « إنه أحق بهذا الإكليل ،
يا صاحبي . ألم تقرأ ديوانه أغاني المساء ؟ » . ولما كانت قد جرت العادة عند
أدباء البنغال في واسع اطلاعهم على الآداب الإنجليزية ، عقد المقارنات بين
أدبائها وأبائهم ، فقد قرنوا إلى طاغور اسم قطب من أقطاب الشعر الروائي
الإنجليزي فلقبوه « شيلي Shelly البنغال » .

ولقد أشار طاغور فيما بعد إلى هذا الديوان في « ذكرياته » بقوله : « إن هذه
المرحلة من أهم المراحل المذكورة الماثورة عندي في حياتي الشعرية . فقد أخذت
للمرة الأولى أكتب ما أعنيه حقاً . أكتبه بما يوافق هواي ويتفق مع رضاي .. »

وفي عام ١٨٨٢ كان روبندرانات طاغور في الحادية والعشرين من
عمره ، فاتفقت له في كلكتا تجربة نفسية أحدثت تغييراً شاملاً في حياته
ونظرتة إلى الأمور . فقد كان واقفاً في شرفة منزل أخيه الكبير
ساتيندرانات Satyendranath في شارع سادر Sudder Street بالقرب من
المتحف ، وهو يتطلع إلى طرف الشارع من ناحيته الشرقية يرقب مطلع
الشمس من وراء الشجر ، فإذا به يحس كأن غاشية قد انزاحت من أمام
بصره ، وأن نور الصباح الذي أفاض شعاعه على وجه الكون قد كشف عما
وراء الظاهر من لآلاء معنوى بهيج ، وإذا فيض من الجمال والفرح يطم ويزخر ،
ويعب عبابه ويتفجر من كل الأرجاء . ومنذ ذلك الحين لم يبق شيء في
الوجود إلا رأى شاعرنا فيض الحياة والفرح يشيع من خلاله . وذلك أنه ليس
من مظهر من مظاهر الحياة إلا وهو جزء حي من الفرحة اللانهائية والحب
اللانهائي ، ولقد نظم شاعرنا يوم اتفقت له هذه الرؤيا قصيدة من غرر شعره
عنوانها « يقظة الشلال Nivjharer Swapnabhanga » وتوالت بعدها أشعار
مبشرة من نوعها ضمنها عام ١٨٨٤ ديوانه « أشعار الصباح Prabhat Sangit » .

وكان لا بد لطاغور المسرحي ، أن يتحول في هذه الآونة عن المسرح
الغنائي إلى معرض للتعبير أكثر قبولاً لما تفتح للشاعر في فيض هذا الإشراق
الكبير من سباحات التأمل والتفكير . ومن ثمة تحوله إلى المسرح الدرامي .

المسرح وحركة الإصلاح الدينى

كانت الديانة القديمة الهندية مثل الديانة الفرعونية ، كثيرة الأرباب ، وكان للكهان على عقول الناس وعقائدهم أعظم السلطان ، وكان سييلهم إلى ذلك الإكثار من شعائر العبادات وطقوس الدين وفي مقدمتها القرابين . فلم يلبث أن انتفض على هذه العقائد كثيرون من البراهمة المخلصين وراحوا ينهون — مثل ما فعل الفرعون المصرى — أخصائهم فى القرن الرابع عشر قبل المسيح — إلى أن تلك القوى الطبيعية المعبودة ليست إلا عناصر متفرقة منبثقة من قوة عظمى وذات عليا واحدة . وقد ظهر هذا الاتجاه فى الأدب الدينى الفلسفى فى كتبهم المشهورة مثل « يوبانيشاد Upanishads » (فى القرن الثامن قبل المسيح) التى دعت إلى وحدانية المعبود وخلود الروح ، وإن تكن هذه الدعوة قد بقيت مشوبة بالكثير من أساطير الأولين . ثم قامت دعوة أخرى فى القرن السادس قبل المسيح كادت تغلب على الديانة القديمة الهندية وهى البوذية ، وكان الداعى إليها الأمير « جوتاما » من قبيلة « ساكيا » وكان الوارث لعرش مملكة أور ، فضرب المثل فى زهد الدنيا بنزوله عن التاج وخروجه إلى الغاية مستوحداً ناسكاً . وكان معارضاً لمذهب البراهمة فى جعلهم الديانة بمجرد قرابين وشعائر وطقوس لا حصر لها ، وقد ذهب فى معارضتهم إلى جعله الشأن الأكبر للقلوب والفكر وليس حركات للجوارح وأفعالها . بيد أن هذا لم يكن بالجديد كل الجدة ، فقد سبقت الإشارة إليه فى كتب اليوبانيشاد . ولكن الجديد الذى أثار البراهمة هو التعرض لنظام الطبقات الوراثى والدعوة إلى الأخوة الإنسانية والمساواة . فما كان للكهان البراهمة الذين لم يكن ليعلو على سلطانهم الوراثى سلطان ، أن يقبلوا دخلاء عليهم من طبقة

المأجورين المستعبدين من الفعلة والحلّام (Dasyus) الذين هم في مرتبة الخلق بمثابة الأقدام من الهام .

ولقد وجدت الدعوة البوذية عند سائر الفئات بجانباً ينقصهم في الديانة الهندية القديمة فأنجذبوا إليها ، فزاد انتشارها حتى كانت لها الغلبة منذ القرن الثالث قبل المسيح إلى القرن الرابع بعده ، وعندها بدأت مكافحة البراهمة لها ، فما كاد يوفي القرن الخامس على نهايته حتى أخذ زعماءها ينزحون إلى الصين حيث أخذوا في نشر دعوتهم . وفي مطلع القرن السادس عشر كان قد تقلص ظل البوذية من الهند بعد أن أفاءته على جاراتها حتى صار عدد الذين يدينون بها ثلث سكان الكرة الأرضية . أما في الهند فإن عودة الغلبة للديانة البرهمية فيها كان بفضل ما دخلها من التطور المستمر والتجديد نحو التوحيد في عبادة رب الأرباب ، واعتبار سائر الأرباب مظاهر متعددة للذات الواحدة ، وأن العبادة تكون بالتأمل والتفكير لا بتقريب القرابين .

وأحدث ما أدخله المصلحون على ما يمكن تسميته بالديانة الهندية العصرية كان على يد جماعة براهمو سوماج "Brahmo Somaj" التي تأسست عام ١٨٣٠ « لعبادة الواحد الحي الصمد الأبدى خالق الكون وحافظه ، الذي لا تترك كنهه عقول البشر » . وكان مؤسسها رام موهون روى "Ram Mohun Roy" لا يرضى بغير التوحيد المطلق ، ولا يتسامح في التثليث ، ولا يرتاح للمسيحية من أجله . وكانت جماعته لا تجيز في متعبداتها الصور والتماثيل ، ولا تجيز كذلك الذبائح . وقد خلفه في هذه الحركة الإصلاحية « دافندرات طاغور » جد الشاعر الهندي المشهور ، ووضع سبعة موانئ لتكون بمثابة الدستور ، وتتلخص في امتناع الإنسان عن عبادة الأوثان ، والعكوف على عبادة الله تعالى ، خالق الخلق وحافظهم ومحييهم ومميتهم ، وأن تكون العبادة بحب الله وعمل ما يحبه الله . وأن يحيا الإنسان حياة صالحة ، وأن يلتمس الصفح والغفران بترك المعاصي والآثام . وفي عام ١٨٥٠ أعلنت الجماعة رأيها بأن أقدم الكتب المقدسة عند الهنود وهي «الفيدا» ليست معصومة عن الخطأ

ولا يجوز أن يقبل منها إلا ما يتفق مع الحق الالهي ، ومع عقيدة التوحيد ، وإنكار التجسيد ، وأنه تعالى رحيم بعباده يسمع لدعائهم ، وأن التوبة هي وحدها سبيل التكفير عن الذنوب ، وهي وحدها السبيل إلى التماس الغفران وخلاص النفس الإنسانية ، وأن أولى فرائض الدين هي صالح الأعمال والإحسان وذكر الله وعبادته وتحصيل المعرفة ، وأن التضحية الحقة في الإيثار والتضحية بالأنانية ، وأن خير المعابد هو قلب الإنسان . وطبيعي أن يكون ضمن هذا الدستور الإصلاحى إلى جانب استنكاره لعبادة الأوثان ، عدم إقراره لنظام الطبقات الوراثى .

وبعد وفاة جده الشاعر ، تشعبت الجماعة إلى ثلاثة أقسام ، فانضمت أسرة طاغور إلى القسم المعروف بـ « ادى براهموا ساماف Adi Brahmo Samaf » ولم يلبث شاعرنا بعد انقضاء عام أو اثنين من زواجه ، أى عام ١٨٨٥ ، أن صار كاتم السر لهذا القسم ، وبقي كذلك سنوات عدة ، ولا يكاد يخلو اجتماع لها من خطاب يلقيه ، فضلا عما كان ينظمه لها من الأناشيد الدينية . وقد أوردنا هذا الموجز لحركة الإصلاح الدينى لاشتراك طاغور فيها ، ولما كان لها من التأثير في تكوينه الشعورى والفكرى ، ولظهور أثرها الدينى من الناحية الاصلاحية في باكورة دراماته الهندية الأصلية « الناسك أو انتقام الطبيعة » ، وفي أول تراجمياته الرومانتيكية التى سيأتى بعد ذلك الكلام عنها وهي « التضحية » ، فضلا عن ظهور أثرها الدينى من الناحية التصوفية في أشعار « جتانبالى » وفي مسرحياته الرمزية في أواخر أيامه كما سندكر ذلك في حينه .

الناسك (أو انتقام الطبيعة)

Sanyasi (Prakritira Pratisodka)

١٨٨٣

من أظهر السمات في الديانة الهندية نزوعها إلى التزهيد في الحياة الدنيا ،
فالحياة الدنيا إن هي إلا عذاب وشر ، وعقاب المسيء أن يعود إليها مرة بعد
مرة حتى يصير من المحسنين ، وجزاء المحسن أن يخرج إلى غير عودة إليها ويبقى
في عليين .

وسبيل الخلاص عند البراهمة اجتيازهم مرحلة التعلم Brahmacharya
ومرحلة التجربة الدنيوية بين الأهل والولد Grihastha إلى مرحلة التوحد
في الغابة Vanaprastha يلزمها فيكون راهب الغابة ، فلا يلزم بأرض معمورة
ولا قرية مفلوحة مزروعة ، ويعيش عيشة التقشف والحشونة ، يتخذ كساءه
من اللحاء والجلود ، ويقتات مما يقع له من الثمار أو جذور النبات ، عاكفاً
على التفكير فيما تلقنه من المعرفة وما تدرس به من التجربة ، وأخيراً مرحلة
التنسك Sannyasa حيث يعيش الناسك على ما يلقيه الناس في وعائه بغير سؤال
منه ، فهو وإن كان يعيش في وسطهم إلا أنه قد كف عن السعي وانقطع
عن الطلب ، وبات لا يعنيه العالم الخارجي أو يأبه لما يصيبه به من خير أو شر .
وقد انعدمت في نفسه كل رغبة ، فهو غير راغب في الحياة وكذلك غير راغب
في الموت ، وإنما هو غائب الحس مستغرق الذهن في المطلق ، وهذه غاية
المطاف للبلوغ إلى الخلاص .

ولكن طاغور بعد تلك الرؤيا التي رويتا عنه خبرها ، وكان شروق
الشمس فيها إيداناً بارتفاع الحجب عن بصيرته ، وانبلاج ذلك الإشراق الكبير
في نفسه في فيوض غامرة من البهاء شملت الكون والحلائق كلها فلم يبق شيء
مما كان يبدو تافهاً وضئيلاً إلا أصبح في عين بصيرته شائعاً وجميلاً . . .

نقول إن طاغور بعد هذه الرؤيا التي تراءت له في اليقظة، وهذا الإشراق الذي انعكس في نفسه وفاض على الدنيا حتى غمرها ، قد أصبح موقفه من الحياة الدنيا غير الموقف التقليدي للديانة الهندية : وإذا كانت بوادر هذا الموقف تظهر في قصيدته التي نظمها على الأثر وهي «النبوع» فإنه قد جلاه علينا فيما بعد في أكمل معارض جلوته ، واضح المعالم ، بارز القسمات ، مؤتلف الألوان والشيآت ، متجاوب الكلمات والحركات ، في قالب الدراما .

فقد انتقل أخوه الكبير ساتيندرانات Satyendranath عام ١٨٨٢ من داره في كلكتا إلى «شارع سدر» "Sudder Street" وهي الدار التي رأى شاعرنا في شرفها تلك الرؤيا التي غيرت موقفه من الحياة ونظيرته إليها وشعوره بها ذلك التغير الذي لازمه طوال حياته ، وكان من عجائب الاتفاق أن يكون انتقال الأخ الكبير كانتقال الشاعر من طرف إلى الطرف الآخر في البنغال على ساحل الهند الشرقي إلى كاروار على ساحل الهند الغربي . وفي هذا الإقليم تقوم روايتي بالاي التي يتردد ذكرها في الأدب السنسكريتي . وينمو نبات حب الهال وأشجار الصندل . وكان الخليج الصغير الذي يقع عليه هذا الثغر ساكن العباب لا يغضن موجه صفحة الماء ، وكان الشاطئ الصخري على شكل الهلال يمد ذراعيه الصغيرتين إلى البحر العظيم كمن يحاول أن يحتضن اللانهاية . وهنا قضى طاغور بعض الوقت وقد امتلأ قلبه بالمودة للناس والكلف بجمال الطبيعة . وكان محصول هذه الفترة منظومات عدة وفي مقدمتها منظومة درامية للشاعر تعتبر أولى دراماته الهامة ، وتعرف هذه الباكورة التاضجة باسم «انتقام الطبيعة أو الناسك» Prakritira Pratisodha وقد أسماها حين ترجمها إلى الإنجليزية «سانيازي» Sanyasi أي الناسك وهو بطلها الذي كان مطلبه التغلب على الطبيعة بالتحرر من كل رغبة ومن كل علائق المحبة حتى يخلص إلى المعرفة الحقة ، ولكن فتاة صغيرة تحوله عن هذا المقصد وترده إلى الدنيا

وإلى علائق الود بين البشر، وعندها يدرك الناسك أن ما جل وكبر قد يوجد في ما قل وصغر ، وأن اللانهائي غير المحدود قد يوجد في نطاق الصورة المحدودة ، وأن حرية الروح الأزلية قد توجد في أحضان الحب وضمته الضيقة الشديدة الأسر .

ويقول طاغور إن « خليج كاروار » كان على التحقيق هو المكان المختار الذي يتجلى فيه من وراء كل إنكار، إن جمال الطبيعة ليس سراباً من صنع الوهم ولكنه فيض حقيقى من النعيم اللانهائى يدعونا إلى الانغماس والغوص فيه .

ونقف في التقديم عند هذا الحد ، لنولى وجوهنا شطر المسرحية نفسها . في الفصل الأول نرى الناسك جالساً على باب مغارته يفخر بتجرده من كل الشهوات الأرضية ، ومن ثمة استقرار رأيه على أن في مستطاعه الآن أن يعود إلى الدنيا في أمان . « الآن وقد أصبحت متحرراً من المحظور ، متجرداً من الشهوات ، الآن وقد انجابت الغاشية وأشرق عقلى نقياً ساطعاً ، فلأخرجن إلى مملكة الأباطيل ، ولأجلسن على قلبها ، فلا يلم بى شىء منها ولا يحركنى شىء إليها » . وهكذا نرى الناسك في الفصل الثانى وقد خرج إلى عالم الناس ، فهو جالس على قارعة الطريق يرقب الناس وهم يجتازونه وفي غمارهم الصبية . « فاساتى » وحيدة لا صديق لها ، إذ كان الجميع يبنذونها لأن أباهما خالف نوااميس الطبقات وما جرى عليه العرف . ولكن « الناسك » سمح لها أن تجلس إليه وأن تلمسه إذ لم يكن للمساس الخارجى أى شأن عنده الآن . ولم تكن الفتاة الوحيدة التى لا أنيس لها لتدرك أفكاره ، ولكنها كانت تراه لا يحتقرها فلم تلبث أن أفعم قلبها بمحبته وعرفان الجميل له . وتستسلم الصبية للنوم وهى سعيدة بجانبه ، فيحس « الناسك » وهو يرقبها بالحب الإنسانى يتولد من جديد في قلبه . فإذا استيقظت الصبية مسحت على يده بنحدها الناعم في طمأنينة ، وأشارت في براءة إلى اللبلاب المتسلق بزهره الأزرق اللطيف وقد تمثلت فيه حاجة الصبية إلى دوحة قوية تتعلق بها . ولكن « الناسك » خائف الآن من أحاسيسه وخوارج قلبه . وإذا به يمزق اللبلاب في عنف ، ويدفع

عنه الصبية المسكينة المحرومة . فتهتف « يا أبتاه ، إن تركتني خائى هالكة » ولكنه لا يحفل ويغادر المكان مندفعاً .

وفى الفصل الثالث نرى « الناسك » جالساً عند درب فى الجبل ، ومن حوله جمال الطبيعة كله ، وقد بان عليه التغير . وتقبل صبية عليها أسأل تنادى أباه ، فتذكره بصوتها وشكلها وأجوبتها البريئة على الأسئلة تلك الصغيرة « فاساتى » ، فيذهب عنه عند ذلك شعوره بالخزى من حبه ، ولا يعود يحاول طرده كالعدو . ويحن قلبه إلى لقاء « فاساتى » ثانية ليؤنسها ويسرى عنها وحشتها : وأخيراً نرى « الناسك » فى الفصل الأخير على قارعة الطريق فى القرية نفسها مرة أخرى وقد كسر عصا « الناسك » التى اتخذها ، وقذح الصندقة الذى كن يمد يده به للسؤال ، ونسمنه يعلن إيمانه الجديد بالحب وبالحياة التى يحياها سائر البشر الفانين « يا لى من أحق مأفون ترك نور الشمس والنجوم ليتهدى إلى الطريق بمسرجته الخافتة مثل لمع الجبابب . كلا ، لقد تحررت من قيود الرفض للحياة وجمود الوجود . إنى حر وسط الموجودات والصور والمقاصد . إن النهائى هو اللانهاى الحقيقى ، والحب هو الذى يعرف حقيقته » ولا يزال يسأل كل مار عن أخبار فتاته « فاساتى » وأخيراً يبلغه خبرها ، أنها قضت نجها .

ولقد أشار طاغور إلى هذه الدراما فى مذكراته ، ومما أوردته فى صدد فكرتها قوله « إن الكبير مطلوب وجوده فى الصغير ، واللانهاى فى بطق الصورة المتحيزة ، وحرية الروح الأبدى فى الحب البشرى . إن الطبيعة تصل بالناسك إلى حضرة اللانهاى المتربع على عرش النهائى سالكة طريق القلب » ويلاحظ طاغور أن الناس - فريقان ، فمن ناحية : فريق عابرى السبيل وسكان القرى ، وهؤلاء قانعون بالتفاهات البيتية من صنع أيديهم ولا يعون شيئاً وراءها . ومن الناحية الأخرى فريق النساك وهم فى شغل باطراح كل ما فى أيديهم ، واطراح أنفسهم كذلك فى لانهاية من خيالهم . فإذا الحب أقام جسره فوق

هذه الهاوية الفاصلة بين الفريقين، والتقى الناسك وصاحب البيت ، زال ما يترأى من تفاهة النهائى وما يترأى من فراغ اللانهائى ، واستقام الأمر . »

ولقد آثرنا الإطالة فى التقديم لهذه الدراما لأنها الباكورة الناضجة التى تشتمل على بذرة من تلك البذور الحية الخالدة التى ستظل متوالدة متجددة فى مستأنف نتاجه الأدبى . وحسبنا أن نقل من مذكراته قوله فى هذا الشأن : « وإنه ليصح اعتبار هذه الدراما مقدمة لجميع ما بعدها من إنتاجى الأدبى ، أو - بعبارة أصبح - اعتبار موضوعها المدار الذى تدور عليه سائر كتاباتى ، وهو تلك الفرحة التى يجدها الإنسان فى بلوغ اللانهائى طى النهائى » .

ولقد أفضى الشاعر بعد سنين إلى بعض أصدقائه أنه ما يزال يعجب كيف أمكن فى تلك السن المبكرة أن تخطر له هذه الفكرة التى لازمته بعدها ، ونمت معه حياته كلها ، وهى تحقيق اللانهائى فى النهائى على خلاف ما يذهب إليه فى العادة الكثير من مفكرى الهند من التنكر للنهائى واعتزاله والبعد عنه ، والنقد السلبى للحياة أو الزهد فيها .

ولم يزل طاغور يعلن رأيه هذا فى كل مناسبة فى وضوح لا لبس فيه ، ومثل قوله : « ليس الخلاص عندى فى رفض الحياة ، فإنى لأحس ضمة الحرية فى عشرات المئات من قيود الملذات . كلا لن أغلق حواسى ، إن مباحج النظر والسمع واللمس ستحمل دائماً طابع النعيم الأكبر . أجل ، إن كل أوهامى ستنتقد لتكون أنواراً فى مهرجان الأفراح ، وستنضج كل أشواقى لتكون ثماراً فى ربيع الحب » .

وهذا الموقف الإيجابى الذى وقفه طاغور من الحياة والطبيعة مما يحسب لشاعر الهند الجديد من آيات استقلال الفكر وروح التجديد ، فى نشدان ما يرى أنه الحق ، والدعوة له فى فنه وشعره .

وكانت عودة شاعرنا طاغور إلى كلكتا فى أواخر عام ١٨٨٣ بعد فراغه من درامته « انتقام الطبيعة » أو الناسك . وعلى أثر ذلك كان زواجه فى شهر ديسمبر بالفتاة « مريناىنى ديشى » ، وكانت فى الثانية عشرة

من عمرها ، وهو في الثانية والعشرين ، وقد قضى شاعرنا الخمسة عشر عاماً التالية لزواجه في البنغال، ورزق في هذه الأثناء ولدين وثلاث بنات ، وكان من أسعد الناس بأسرته الجديدة ، ولم تعقه حياة الأسرة عن الإنتاج الأدبي .

وكان الفيض الأول من هذا الإنتاج الأدبي أشعار تلك المجموعة التي أسماها «تساوير وأغاني Ghabhi O Gan» ، وكان وقت نظمها قد استقر وزوجته الصبية في منزل لطيف صغير في الشارع الدائري Circular street ، وكان قد أرسل شعره الطويل ، وبالح في اصطناع شمائل الشعراء والرقّة الشاعرية . ولا غرو فقد كانوا يلقبونه «شيلي البنغال» ، وكانت فترة دفقة نيرة من السعادة المشمسة . فلم يكن هنالك شيء بالذات يشغله ويفرض نفسه على حياته وكتابات ، بل كان يأخذ مجلس المتفرج من النافذة المطلة على قارعة الطريق يرسم ما يطيب له أن يرسمه ويتغنى بما يحلو له الغناء به ، وكانت رقة العاطفة في شعره تربو على دسم مادته . وبالجمل كانت هذه المجموعة بمثابة القنطرة بين الديوان السابق «أغاني الصباح» والديوان اللاحق الذي ظهر عام ١٨٨٧ باسم «محدثات ومسطحات» . وهذا الديوان الأخير غلب عليه العشق الحسى ، وكأنما كان الشاعر فيه شديد الحرص على أن يبدو من أصحاب المذهب الواقعي . وكان مركز العاطفة في هذا الديوان مقطوعات نحتريء بذكر عنواناتها للدلالة على مشتملاتها : القبلّة ، ذراعها ، قدمها ، جسدها ، ابتسامتها ، رياء إزارها ، صدرها ، عريها ، وأخيراً «الوصال أو الاتحاد بالجسد» وهي تكاد تذكرنا بمؤلف «عشيق اللادى تشاترلى» في صراحته . وقد أقر الشاعر نفسه أن أشعار هذه الفترة فيها نزعة حسية وعنصر جسدى . ولكن هذه الأغاني لا تلبث أن تتلوها في آخر المجموعة أشعار بمثابة رد الفعل ، فيتمرد فيها الشاعر على تلك الحسية رغبة في الخلاص من أسرها الذى يقتل حرية الذهن ويشل الإرادة . وتلك هي درامة الحياة كما سراها في المسرحية التالية «الملك والملكة» .

طاغور والمسرحة الرومانتيكية

كانت الاستعدادات النفسية والاتجاهات الذهنية التي تصاحب في معظم الأحوال مرحلة الانتقال عند الشباب قد أيدتها وعملت على تقويتها عند أدباء البنغال الأفكار السائدة والنماذج الغالبة في ذلك الحين . ويشير طاغور إلى هذه العوامل في مذكراته التي أرخ بها حياته حتى عام ١٨٨٧ بقوله : « ولا أدري إذا كان تأثير هذه العوامل لا يزال مستمراً حتى كتابة هذه السطور » (كانت كتابة المذكرات عام ١٩١١) ثم يَمْضِي طاغور « وإلى حين أرجع للعهد الذي هو مدار حديثي ، يدهشني أن ألاحظ أن الأدب الإنجليزي قد حمل إلينا من فوران الانفعال وجيشان الفؤاد أكثر مما حمله من الزاد . لقد كان أرباب الأدب عندنا وقتئذ هم شكسبير وملتون وبيرون ، وكان أكثر ما يهز نفوسنا في كتاباتهم هو قوة المشاعر الجارفة والانفعالات . . . ذلك الحب الجنوني الذي استحوذ على روميو وجوليت ، وتلك الثورة العارمة في زفرات النواح العاجز الذي يردده الملك لير ، وهذه النار الحارقة الماحقة في غيرة عطيل ، هذا ما كان يبعث إعجابنا الحماسي . لقد كانت حياة المجتمع المقيدة الضيقة التي نحياها ومجالات نشاطنا المحدودة المحصورة يرين عليها السياق المتبع المتواضع عليه في رتبة مفروضة لا تدع سبيلا للعواطف الجامحة المرموقة . ومن ثمة كانت قلوبنا نحن اشتياقاً إلى تلك الانفعالات الفائرة التي هزتنا صدمتها في الأدب الإنجليزي .

إن الأدب في العهد الشكسبيري تعبير دافق زاخر عن العصر الذي جرت النهضة فيه أوربا إلى الثورة العارمة العنيفة على السدود والقيود . فلم يكن الشأن

هنا تقدير الخير والشر أو الجمال والقبح ، بل شأن الحاجة عند الإنسان إلى تحطيم الحواجز للنفاذ إلى صميم كيانه والكشف عن القوى الغريزية المستكنة في أعقار وجدانه .

وقد ظهر فيما بعد عهد مماثل لذلك العهد في الأدب الإنجليزي ، وهو العهد الذي تنحت فيه الأناة والرصافة عند « بوب Pope » ونزلت عن مكانها للأهازيج الثائرة . وشاعر هذه الآونة هو « برون Byron » . وقد كانت سورة اندفاعه واحتدامه مثيرة كذلك للعاطفة المحجبة المعتكفة في طوايا قلوبنا .

بهذا الأدب ، وبه وحده دون سائر الآداب الغربية الأخرى ، كان تكويننا من سن الطفولة إلى سن الشيخوخة .

الملك والمملكة

Raja-o-Rani

١٨٨٩

تبدأ هذه المرحلة من حياة طاغور بمسرحية يمكن اعتبارها أولى تراجميدياته .
والقارىء لها حين يتوغل فيها ويأتى على آخرها لا يملك إلا أن يذكر العصر
الشكسبيرى للمسرح ، وقد تقدم بنا حديث طاغور نفسه عما كان لهذه
العبقرية الجبارة من بالغ الأثر فى شباب المتأدين فى البنغال بما كان لهذا
المسرح الرومانتيكى بمواقفه الرائعة وعواطفه الجياشة وبلاغته المجلجلة من
صدى يتجاوب فى جوانحهم وينفعل له وجدانهم ، ومن رجة تستثير أغوارهم
وتهز كيأنهم . ولا غرو ، أن يكون لشكسبير العالمى مثل هذا الأثر
فى الشرق . فقد سبق أن كان له هذا الأثر بعينه فى انبعاث الرومانتيكية
فى عصر شيلر وجوته فى ألمانيا ثم فى عصر هيجو وأقرانه فى فرنسا وفى غير
هذين القطرين من أقطار الغرب . ولكن الشرق ظل مع ذلك محتفظاً بخصائصه
الفنية وقيمه الروحية التى لا تلبث أن تكون لها الغلبة فى خاتمة المطاف ونهاية الدورة .
وأول ما نلاحظ فى تراجميدية طاغور « الملك والمملكة » التى هى أولى
تراجميدياته ، أنه يطالعنا منذ البداية — وكأنما جاء ذلك عن طريق المصادفة —
بأبلغ موقف لعرض الأزمة فى كلمة ، ثم إعطاء الإشارة لبدء الصراع
فى لحظة :

حديقة القصر الملكى

فى عاصمة الهند

الملك : لماذا تأخرت عن موافاتى طوال هذا الوقت ، يا حبيبتى ؟
المملكة : أو لست تعلم ، يا مليكى ، أننى بأجمعى لك حيثما كنت ؟ . إنه
قصرك ، وما يستلزمه من التعهد هو الذى أبقانى بعيدة عن مجلسك ،
ولكنى لم أكن بعيدة عنك .

الملك : دعى عنك القصر وتعهده . إن قلبي لا يستطيع الصبر عنك ولو كان ذلك من أجل مملكتي ، إني لأغار عليك من مطالها .

الملكة : لا ، يا مليكي . إن لي في قلبك منزلة الحبيب ، كما أن لي في مملكتك منزلة الملكة .

الملك : وا أسفاه يا حبيتي ، أين ذهبت تلك الأيام العامرة بالحبور والبهجة الجالصة إلي لا تشوبها شائبة حين التقينا في الحب أول لقاء ، حين كانت دنيانا لا تعرف اليقظة . . . إني لأذكر ضمة حبك اللاهف حين طلع الصبح وحم فراقنا ، وكيف كانت خطاك تمضي بك غني وهي كارهة مثاقلة . أين كان القصر وتعهده ومطالب دنياك وقتذاك ؟

الملكة : ولكتنا وقتذاك لم تكن إلا صديقاً وصيفة ، أما اليوم فنحن الملك والملكة .

الملك : الملك والملكة ؟ إنها مجرد أسماء . نحن أكثر من ذلك ، نحن عاشقان .

الملكة : إنك مليكي يا زوجي ، وإني قانعة أن أتبع خطاك . فلا تنجسني بتقدمي على ملكك .

الملك : أو لست راغبة في حيي ؟

الملكة : أصدقني حبك برفع المبالغة عنه ، فإن الصديق في وسعه أن يكون بسيطاً .

الملك : كفى عن لغو الكلام ، أيتها الملكة . إن أعشاش الطير لا تسمع لها نامة عند الحب . فلتطبق الشفاة إذن على الشفاه ، فلا يكون سبيل إلى اللغط والضوضاء .

(يدخل الحاجب)

الحاجب : الوزير بالباب يستأذن في المثلول لعرض أمر خطير من مهام الدولة

الملك : لا ، ليس الآن . (ينصرف الحاجب)

الملكة : مولاي ، ائذن له بالدخول .
الملك : الدولة وشئونها يمكن أن تنتظر . ولكن ساعات الصفو لا تأتي
إلا نادراً . إنها كالزهرة في رقها ورهافتها . والاستجمام من
واجب العمل ، جزء من العمل .
الملكة : مولاي ، أتوسل إليك ، ألقِ بالك إلى عمك .
الملك : مرة أخرى ، أيتها المرأة القاسية . أتخاليني دائماً على ملاحقتك
لنيل رضاك الممتع ، أستوكفه قطرة قطرة ؟ إني ذاهب عنك .
(ينصرف الملك)

فالملك الهندي « فيكرام Vikram » مستغرق هنا في تلك الأنانية
العاطفية الشهوية التي تجعل الرجل ينظر للمرأة التي يحبها على أنها مجرد دمية
يتخذها للعب والمتعة . ولكن « سومترا Sumitra » زوجة الملك ، وهي من
الأسرة المالكة على كشمير تأتي عليه هذا الحب ، فإن الزوج الذي لا يعلن
أن يكون عاشقاً فحسب ، غير جدير باحترامها :

وتستخير الملكة من البرهمي « ديفاداتا Devadatta » — صاحب مشورة
الملك — عن الضوضاء المتصاعدة من وراء أبواب القصر . فتعلم من عباراته
الملتوية الملفوفة أنها أصوات الشعب يضح من سعار الجوع الناجم من شدة الفقر .
فإذا تساءلت الملكة عما يفعل القائمون على شئون الدولة من رجال الملك ، بإدراكها
الشيخ البرهمي بقوله « أتومين رجالك ؟ » . ولا تلبث الملكة أن تعلم أن أبناء
عمومتها الذين جاءوا معها من كشمير فجعلهم الملك — حباً فيها ومرضاة لها —
عمالاً على الأقاليم في مملكته ، اغتنموا الفرصة للاستيلاء على مصادر الثروة
في النواحي التي أسندت مقاليدها إليهم . فتصيح الملكة أنه لا بد من إجلالهم
عن منصبهم ، وتتجه إلى الملك الذي كان في قلة صبره عنها قد عاد أدراجه
إليها ، فإذا أجابها أنهم لن يجلوا بغير قتال ، هتفت : « إذن ، قاتلهم يا مولاي »

وهنا يعاود الملك ضعفه من جهتها وتعلقه بحبها ويقول في حنان : « دعيني
أغلب على قلبك أولاً ، فاني بعدها لا أعدم الوقت للغلبة على خصومي » .
فيعاود الملكة إياؤها وتصيح : « أيها الملك ، اسمح لي بصفة كونى ملكتك أن
أتولى بنفسى انقاذ رعاياك » وتخرج .

ولم يكن « فيكرام » بالملك المتحجر القلب حيال رعاياه ، ولكنه كان
مشغولاً عنهم بحب زوجته ، تلك الأميرة الكشميرية التى استحوذت على نفسه
وحسه بجملها الرائع البهى وشخصيتها الأبية القوية . إنه اليوم ناثراً على ما وصل
إلى علمه من حال شعبه ، وقد أصدر الأمر إلى وزيره بطرد هؤلاء اللصوص
الدخلاء فى مملكته على الفور . ولما كان الأمر يقتضى تعبئة الجيش ، فقد أمر
باستدعاء القائد . ولكن ، يا لسخرية القدر ! إن القائد نفسه أجنبي . فلم يكن
أمام الملك الذى أخذته أريحية الاشفاق والرحمة بشعبه إلا أن يبدى رغبته
فى دعوة الجائعين إلى موائله ، وتوزيع الهبات على المحتاجين من خزائنه . ويخرج
الملك . وتدخل الملكة لتسأل الوزير عما تم فى تعبئة الجيش لمعاقة أبناء عمومها
المفسدين العصابة ، فتعلم من الشيخ البرهمى أن الملك لا يعزم القتال . وعندها
تعلن أنها ذاهبة إلى شقيقها « كومارمن » ملك كشمير الشاب ، لقتال
هؤلاء المفسدين العصابة الذين جلبوا العار على كشمير . وفى اللحظة التى
ينصرف فيها الجميع إلا الملكة يدخل الملك ، فيدور بينهما الحوار ليلقى
مزيداً من الأنوار على قرارة نفسيهما :

الملك : لماذا ترحلين أيتها الملكة ؟ لقد تكشفت رغبتي الجائعة إليك
فى فقرها العارى ، فهل تهجرتينى مستهزئة ساخرة ؟
الملكة : إني لأخجل من نفسى أن أستحوذ وحدى على قلبك الذى هو
للناس أجمعين .

الملك : . أهو الحق اليقين أيتها الملكة أنك متربعة فى عرش عليائك الشاخنة ،
وأنا أدب زاحفاً فى تراب الحضيض ؟ لا . إني لأعرف قوتى .
وهذه القوة الغالبة فى طبيعتى حولتها يا ملىكتى غراماً بك وعبادة لك

الملكة : اكرهنى ، أيها الملك ، اكرهنى . انسى . سأتحمل ذلك بشجاعة
ولكن لا تحطم رجولتك على مفاتن امرأة .

الملك : كل هذا الحب من بجانب ، ومن الجانب الآخر إهمال وأى
إهمال . عودى إلى قلبي . أوصدى الحياة كلها دونى لحظة واحدة
ومن حولى ذراعاك يطوقاننى فى عالم هو عالمك وحدك . لحظة
واحدة . . .

الملكة : يا للبلاد التعيسة ، ويا للمرأة التعسة التى هى ملكة على هذه البلاد .
الملك : إلى أين أنت ذاهبة ؟
الملكة : إلى راحلة عنك .

الملك : لا تجرئين على الرحيل عني .
الملكة : بن لا أجروا على البقاء إلى قربك ما دام قربى يوهن عزمك .
الملك : اذهبي ، أيتها المرأة المتكبرة . لن أطلب إليك العودة .

وتخرج الملكة ، وترد الأخبار على الملك أنها غادرت القصر على صهوة
جواد . فيعرض عليه الوزير أن يبعث فى أثرها من يلحق بها ويعيدها . ولكن
الملك لا يوافق على هذه المطاردة . إن جيوش الملك وحصونه وسجنونه ليس
فى استطاعها أن تحتجز قلب امرأة ، ذلك القلب الحبيب الصغير .

الملك : إننى قادر مع ذلك على السعى إليها والعودة بها . ولكن ، أهذه هى
مهمتى طوال الدهر ؟ أن تعرض عني على الدوام وتنفر منى ،
وأن أجرى على الدوام وراء هذا القلب الشارد النافر . انطلقى
فى الفرار ما شئت أيتها المرأة ليل بنهار ، فلا بيت ولا حب ،
ولا سلام ولا قرار . إلهى . أنت العليم أن لا ذنب لى عندها إلا
أننى أحبيتها . كنت راضياً أن أفقد ملكوت السماء وملك الأرض
فى حبها . ولم تمخذلنى السماء ولا الأرض ولكنها خذلتنى .

الوزير : مولاي . لقد أطلقت الرسل على ظهور الخيل للبحث بها . . .

الملك : أرسل وراءهم من يأمر بإرجاعهم . إن الحلم قد ولى ، فأين لرسلك أن يجذوه . جهزوا الجيش . إني ذاهب على رأسه للقتال .

الشيخ البرهمي : وهكذا لن يكون لديك وقت للتألم ولا للحب . . . الآن ستصبح حياتك مجرى للزئمة والعمل ، وسينفض قلبك الملكي الكبير للفتح الخطير .

الملك : ولكن قلبي لم يتحرر بعد كل التحرر من أسرها . ما زلت موقناً أنها عائدة لي وشيكاً حين تجد أن العالم ليس هو الحبيب ، وأن قلب الرجل هو وحده عالم المرأة . ويأتى أوانى حين تذهب كبرياؤها ، فتعود وتأخذ في مراودتى والتحبب لي في حرارة وغيرة .
(يدخل أحد الخدم)

خادم : رسالة من الملكة .

الملك : لقد لانت ولم يمض إلا القليل . (يقرأ الرسالة) هذا لا غير . سطران تقول فيهما أنها ذاهبة إلى شقيقها في كشمير تطلب منه مساعدتها على قمع العصيان في مملكتي . إنها تتعمد إهانتى ! مساعدة من كشمير !

الشيخ البرهمي : سابق الزمن كى تسبقها – وليكن هذا انتقامك .

الملك : انتقامى ؟ لتعلمنه عن قريب .

بهذا ينتهى الفصل الأول ، فإذا طالعنا الفصل الثانى ، شهدنا سرادق الملك الهندى « فيكرام » فى داخل حدود مملكة كشمير التى غزاها انتقاماً لكرامته من الإهانة التى ألحقها به زوجته حين قدمت على شقيقها ملك كشمير الشاب « كومارسن » تطلب منه مساعدتها لقمع العصيان فى مملكة الهند نفسها مع ما فى هذا الطلب من الامتهان لزوجها واتهامه بالقصور والعجز .

وهنا في سرادق الملك الهندي الظافر يتقدم إليه قائده مستأذناً في النصيحة بالعودة إلى ربوع الهند بعد أن تم للملك قمع الفتنة فيها ثم إنزاله الهزيمة بجيوش كشمير وتمزيقها شر ممزق حتى لم يبق أمام ملبكها « كومارسن » إلا النجاة بنفسه والاختباء خوفاً على حياته . وهذا عمه شندراسن لا يفكر في ضم فلول الجيش للمقاومة ، وكل ما يتطلع إليه هو تنصيبه على العرش الحالي ، وليس على ملك الهند الظافر إلا تنصيبه ملكاً على كشمير والانصراف عن هذه البلاد التعسة .

ولكن الملك الهندي الظافر كان قد تحول قلبه عن الحب إلى الحرب ، فهو يرفض وقف القتال :

: « يا للموسيقى في صليل السيوف ! يا للمعارك الكبرى التي يتلاحم فيها الخصوم الأبطال كما يتلاحم العاشقان في أحر العناق هياماً وأشدّه التزاماً . هذا هو الخلاص . إن الانتقام أقوى نشوة من خمرة الحب الوردية الخفيفة . الانتقام هو الانطلاق والحرية . إنه التحرر من ربة اللطافة والحنان . أجل ، هي الحرب التي أصبحت غرامى ، لا طمعاً في الأسلاب ولا عن قسوة في الفؤاد بل لأن نار الحرب مثل نار الحب ، تضطرم ، وتضرم كل ما تمسه ، فتحيله حريقاً أو رماداً .
(ينخل حاكم تلال تريشور)

الحاكم : أتيت يا ملك الملوك أقدم إليك فروض طاعتي وخلصتى . ولما كنت على يقين مما أوتيت ابنتى من البصبا والجمال ، فقد رأيت أن أضعها رهن أمرك ، إن شئت أن تتخذها زوجة . اسمها « ايللا » وهي أجمل تحية لك من كشمير ، بلاد الأزاهير .

(يخرج حاكم تلال تريشور ، وتدخل فتاته الصغيرة « ايللا » على استحياء)

الملك : آه ! إنها مقبلة مثل بزغة الفجر الذى ينخل لنا أن اللحظة قبله كانت ظلمة حالكة . تعالى أيتها الغادة . إنك أذهلت ساحة الوغى

عن نفسها . إن كشمير قد أرسلت أخيراً أصوب سهامها لينفذ
من آلة الحرب في حبة القلب . لقد أشعرتني كأنما كنت شارد
البصر في خلاء قفر ثم وقع ناظري أخيراً على ضالته المنشودة .
ولكن لماذا تقفين صامته واجمة وعيناك إلى الأرض ؟ لكأنني
أرى في أوصالك رعدة ألم سارية ، وهي من عمقها مستسرة عن
العيان خافية .

الفتاة : إن أبي قد وهبني إياك . فأرجو أن تردني يداك . إن لك ثروة
لا تحصى وأملاكاً لا تحصى . فامض واتركني وراءك في التراب .
لا شيء ينقصك . .

الملك : أوحق أن لا شيء ينقصني ؟ كيف أكشف لك عن قلبي ؟ أين
هي ثروته ؟ أين هي أملاكه ؟ إنه خواء . ليتني بلا مملكة ،
وأنتك لي .

الفتاة : إذن خذ حياتي أولاً ، كأخذك لحياة ظبي الفلاة تصمي قلبه
بسهامك .

الملك : ولكن لماذا أيتها الصبية ؟ فيم كل هذه الاستهانة بي ؟ أتراني غير
جدير بك إلى هذا الحد ! لقد غلبت على الممالك والأقطار بقوة
صارمى البتار ، أفلا يكون لي أمل في التماس قلبك لي ؟

الفتاة : ولكن قلبي ليس ملكي . لقد وهبته لمن فارقني منذ شهور مضت .
وما زالت الأيام تمضي تلو الأيام ، وأنا في الانتظار ، أرتقب عودته
في غابتنا القديمة وهي صامته تزداد في صمتها إصراراً على إصرار
فاذا عاد ولم يجدني ! أيها الملك ، لا تسطون علي . دعني له ، لهذا
الذي فارقني على نية العودة واللقاء .

الملك : يا للرجل السعيد الحظ . ولكني أحذرك ، أيتها الصبية . إن الآلهة
غيورة تحسدنا على الحب . أصغني إلى سري . لقد أتى حين من
الدهر كنت لا أحفل بالدنيا كلها ، وكان همي كله أن أحب .

فلم ألبث أن تنهت من حلمي فإذا الدنيا موجودة ، وحلمي هو
الذي تلاشي كما تتلاشي فقاعة في الهواء . ما اسم الرجل الذي
تنتظرين ؟

الفتاة : إنه ملك كشمير . اسمه كومارسن .
الملك : كومارسن ! إنكن معشر النسوة تجلسن في خدر قلوبكن ،
وتحببن . إنكن لا تلقين بالاً إلى تيار الحياة الصاخب الموار وهو
يجتاز بكن ، ونحن معشر الرجال مدفوعون في لججه المتدفقة
تنطوح بنا في كل ناحية . فلا تبرحن جمالسات ، وعيونكن
الحزينة الواسعة طافحة بالعبرات ، تنتظرن وتنتظرن متعلقات
بخيوط رجاء أوهى من خيوط العنكبوت بل هو والهباء سواء .
تعلمي اليأس يا طفلي . إن بجيوش عدوه تطارده . وهو لا محالة
مقضى عليه هالك .

الفتاة : مولاي . إنك عظيم الشأن والسلطان ، ولكن ما جدوى شأنك
وسلطانك إذا لم تساعد ؟ أمكن أن تقعد عن ذلك ؟ إذن دلي
على الطريق — سأبذل حياتي من أجله — أنا المرأة الضعيفة الوحيدة—
الملك : ألا فلتحييه أيتها الفتاة ! لتحبيه بكل ما ملكت من حب . أحبيه
هذا الملك الذي تربع على عرش قلبك الغالي . لن أتطلع إلى حبك .
إن الغصن الذابل لا يصير مزهراً إذا تحلى بالزهر المستعار . اطمئني
وأوليني ثقتك . إني صديقك . سأتيك به .

الفتاة : أيها الملك النبيل . إني مدينة لك بحياتي ونعيم سعادتني .
الملك : اذهبي وتجهزي بثوب العرس (تنصرف الفتاة) أيها الهارب الفار
لا يأوى إلى دار ولا يقر له قرار ، إنك أسعد مني حظاً . إن
حب المرأة مثل عيون السماء الساهرة يركاك حيناً تذهب على وجه
هذه الأرض ، جماعلاً من هزيمتك انتصاراً ، ومن نكبتك
ازدهاراً كألوان السحب عند الغروب .

وفي هذه المرة يجد الملك الهندي في طلب ملك كشمير الشاب ويسائل من
يلقاهم من أهل كشمير أن يدلوه على مخبئه ، ولم يكن مبتغاه الساعة ، أن
يصب عليه جام نغمته ، بل العفو عنه ورده إلى حبيته . وترد الأنباء بقدم
ملك كشمير الشاب في مركبة مقفلة ليسلم نفسه تسليم المغلوب للغالب .
ويدهش لذلك عمه الطامع في عرشه ، ويستنكره خادمه العجوز شنكار متمنياً
الموت قبل أن يرى استخذاء سيده . ويدخل من يعلن النبأ بوصول المركبة ،
ويتقدم الملك الهندي نحو باب مرادقه ليرحب بالقادم ترحيب الصديق ، فإذا
هي الملكة زوجته « سومترا » تحمل بين يديها طبقاً مغطى . فلا يتألك الملك
نفسه من الدهشة :

الملك : سومترا ملكتي !

الملكة : أيها الملك فيكرام ، لقد كنت آباء الليل وطوال النهار في طلبه
في قم التلال والربوات ، وفي جوف الأحراش والغابات ،
ناشراً حيناً اندفعت وراءه الخراب فينصرف عن شعبك ، متنبكراً
لشرفك . واليوم قد أرسلني أحمل إليك نياحة عنه رأسه المنشود ،
رأسه الذي تربع عليه الموت في جلال أبهى من الثلج .

الملك : مليكتي !

الملكة : مولاي ، لسبب بعد اليوم ملكتك ، هذه ساعة منيتي ، فلقد أرسل
ملاك الموت الرحيم في دعوتي (تسقط الملكة ميتة) .

الخادم العجوز شانكار : ملكي ، سيدى ، ولدى الحبيب . أحسنت صنعاً .
لقد بلغت إلى عرشك الأبدى . لقد من الله على أن مدلى في الأجل
حتى أرى هذا الجلال . والآن ، قد حان الأجل ، وهذا خادمك
تابع في أثرك .

(تدخل الفتاة « ايللا » في ثوب العرس)

الفتاة : أيها الملك اسمع لحن الزفاف . فأين حبيبي ! إني على استعداد .

وتنزل الستار على هذا الختام الذى لا خلاف على أنه من النوع الميلودرام .

ونحن لو رجعنا إلى الأصل البنغالي بدلا من النقل عن الترجمة الإنجليزية
لكانت الخاتمة أكثر إيغالا في الميلودرامية . وذلك أن طاغور حين ترجم إلى
الإنجليزية عام ١٩١٩ مسرحيته التي ألفها بالبنغالية عام ١٨٩٠ لم يسعه إلا أن
يدع للملكة الناقدة في سن النصبح حق الحد بعض الشيء من جهاج الابتداع
في سن الشيبية .

ولا شك أن شخصية الملكة تشبه في جملتها شخصية «نورا» في مسرحية
إيسن ، فكلاهما ثارت على نظرة الرجل إليها على أنها مجرد دمية يحبها من
أجل لعبه ومتعته ، وكلاهما كرهت بيتها ، وهو بيت الدمية ، كما سماه إيسن.
وفارقت من غير رجعة .

والمعروف أن إيسن كان من كتاب المسرح الأجانب الذين شاعت
قراءتهم في الهند إلى جانب الكتاب الإنجليزي ، وإن كان لم يقع في أيدينا ما يدل
على أن طاغور كان من قراء «إيسن» في شبابه أيام كتابة هذه المسرحية .

وظاهر أن الشخصية الرئيسية في المسرحية هي الملك الهندي «فيكرام»
وهو غير مسلوب الشخصية ، ولكنه نزوع إلى الحياة العاطفية . . وقد كان
من بوّس طالعه أن كان نصيبه في ملكة ذات شخصية مستقلة قوية قد غلبت
على استسلام أنوثتها صلابة عزيمتها . غير أن المؤلف لم يندس أن يطالعنا في الفتاة
«ايل» بصورة أخرى للمرأة ولكنها هنا على نقیض الملكة ، فهي تطالعنا
كالحم في الشفوفة والتجرد من المادة ، وهي لا تكاد تظهر في لطافة الطيف
حتى تختفي مثله في طرفة عين .

وظاهر في هذه المسرحية ، كما هو ظاهر في سائر تمثيلات طاغور ، أنه
يتخذ المسرح مركباً للخواطر والأفكار ولكن هذا لا يمنع قط أن تتمثل في
مسرحه الدراما حية في القلوب والعقول في شخصياته أو على الأقل بعضها .
إلا أنها جميعاً تدعو إلى الاشفاق في صميمها ، فهي مشتقة من الشاعر الذي
خلقها .

وظاهر من المسرحية أن الملك يتم على ما يكتنه طاغور من الاحتقار
للعروش والحروب ودعاؤها في المجد والفخار فضلا عما تتم عليه إشارات إلى
مفاسد الأجانب الدخلاء في المسرحية من التعريض السياسي بالسلطان الإنجليزي
قبل الجلاء .

التضحية

١٨٩٠

تروى أقدم الأساطير الدينية في الهند البرهمية وفي مصر الفرعونية قصة واحدة في جوهرها؛ قصة الإله الضحية . وقصة الإله المصري أوزيريس أشهر من أن نعود هنا إلى ذكرها . أما نظيره في الهند فهو الإله الخالق « بوروشا » Pouroucha الذي قتل في وليمة كبرى على يد غيره من الأرباب ومزق جثمانه إرباً ، ومنه نشأت المخلوقات المتعددة ، فالشمس من عينه ، والسماء من هامته وطبقات الناس في مراتبها الأربع يستند نظامها التقليدى في الهند على مواضع نشوئها من جثمان ذلك الإله ، فالبراهمة وهم الطبقة العليا خرجوا من فمه ، والملوك والمحاربون Shatryia من ساعديه ، والفلاحون Vasaya من فخذه والخدم من قدميه ، وعلى هذه الصورة يكون هذا الإله هو الخالق والخلقة معاً . ومن ثمة يكون من المفروض على الخلائق من أجل مصلحتهم أن يقدموا من القرابين والذبائح ما يرد القوة على هذا الإله استبقاء للخلقة كلها التي هو مادتها وأصلها ومصدرها .

وكانت الذبائح من نفس القرابين التي تقرب لهذا الإله وأمثاله بحكم أن الدم الذي يبذل قرباناً هو مادة الحياة ، وكان طبيعياً أن يعلو على الذبائح الحيوانية في المرتبة ما كان ذبيحة بشرية ومن ثمة ما كان في الديانات القديمة من تقريب الأسرى . ولكن القرбан الذي لم يكن يضارعه قربان كان يغلو عند الآلهة على قدر مكانه من إعزازنا ومكانته في قلوبنا لما في ذلك من معنى خبوت العبد لربه وإيثاره رضى الرب على نفسه ، وولده ، كما فعل إبراهيم الخليل للوفاء بنذره — وكان أصحاب النور من هذا القبيل يحتالون في التخلص من تضحية من يعز عليهم بإحلالهم بديلاً منه قرباناً لتلك الآلهة العطشى للدماء ، وأنفسها عند هذه الآلهة — كما قدمنا — دم الإنسان .

ومن أقدم ما ورد في كتب الهند الدينية من ذكريات هذه التضحيات البشرية هذه الحكاية .:

كان في قديم الزمان ملك من ملوك الهند لم يعقب سلا ، فنذر للرب Varuna إن هو رزقه ولداً أن يقدم ولده قرباناً على مذبحه ، فتحقق الدعاء ولكن النذر بقي بغير وفاء لما كان يأخذ الوالد والولد من الفزع لذلك وفرط الوجمل ، واتفق أن أحد البراهمة كان في ضائقة مستحكمة ، فباع أصغر أبنائه « شوناشيا Chounahcheha » لملك ليكون بديل ابنه في القربان المندور ، فلما حان الوقت ، وألقى الولد البرهمي المسكين نفسه مشدوداً إلى العمود الخشبي المنصوب وقد رفع والده البرهمي السكين بوصفه الكاهن القائم على تقريب القرابين ، لم يسع الصغير في عجزه إلا أن يتهل للرب ، « فارونا Varuna » فإذا بالحبال التي أوثقوها تنحل من تلقاء نفسها بقدرة الرب . فهلل وجه الأب واغتبط ، ومد يده إلى ولده ليصعبه ، فبادره الفتى بقوله « هل بقي بعد الآن ما يربط بيننا ؟ » . وهذه الحكاية التي وردت ضمن ما انحدر إلينا من الأشعار الهندية المؤلفة على عهد انتشار الديانة البوذية دليل على يقظة الضمائر منذ قديم إلى استنكار هذه الشعيرة الفظيعة من الشعائر الدينية البدائية ، والواقع أن التضحية البشرية كانت من العادات الطقسية في معظم الحضارات الزراعية الأولى وهي تعرف في الهند باسم « مريا Mariah » ولم يكن قتل الضحية من الأعمال الفردية الإجرامية بل كان من عمل الجماعة لمصلحة الجماعة إذا أخلفهم المطر وأجذبت الأرض وخافوا على أنفسهم الإباعة ، فهم يخرجون في طلب ضحية إنسانية يخطفونها أو يشترونها . وكان تقديمها من أجل الخصب لإلهة الأرض التي يتهلون إليها على أنها « الإلهة الأم » أو « أمنا » .

ونحن في غنى عن القول بأن حوادث الالتجاء إلى أمثال هذه التضحية ما زالت تتناقص على مر القرون وانتشار التعليم وجهود الدعاة المصلحين حتى يمكن القول بأنها اندثرت إلا في حالات فردية جرد نادرة .

ويرى العالم الهندي «سارات شاندراميترا Sarat Chandramitra» في محاضرة له في جمعية التاريخ الطبيعي للإنسان في بومباي عام ١٩٣٤ كيف أن أحد الناسك في مدينة «أليجرت» وهي مركز هام لعبادة الربة «كالي» قد بنى لها تحت الأرض محراباً كان يسكنه هو وتلميذه . وفي ذات يوم اختفى التلميذ وعثر المحققون في حوزة الناسك على مدية ملطخة بالدم وبعد محاولة الإنكار اعترف بأن الربة تراءت له وطلبت منه ضحية . وقد صدر حكم المحكمة عليه بالإعدام .

فلا غرو إذا رأينا الشاعر البنغالي يختار موضوع التضحية للربة كالي نفسها (وإليها تنسب العاصمة التي نشأ فيها - كالي كتا - كلكتا) مداراً للتمثيلية التي كتبها عام ١٨٩٠ وأطلق عليها اسم «التضحية» والتي تعتبر أقوى تراجيدياته .

ولعله من المفيد هنا أن نورد كلمة للتعريف بهذه الربة الفظيعة « كالي السوداء » ولما كانت زوجة « شيفا » أحد أقانيم الثالوث الهندي فلا معدى لنا قبل الكلام عنها من إيراد كلمة عن زوجها ومن قبل ذلك عن الثالوث الهندي يتألف الثالوث الهندي من : « براهمة » وهو أعلى ربوبية من زميليه ، ومن أجل ذلك لا يفكر فيه غير الفلاسفة الذين يؤثرون عليه التجريد الفلسفي . أما الزميلان فهما اللذان صارت لهما الغلبة على معتقدات الشعب ، وأولها « فيشنو » الإله الحافظ وهو كما هو ظاهر إله نافع ودود وقد هبط إلى الأرض عشر مرات متجسداً في صور مختلفة ، وثانيهما « شيفا » الذي يمثل القدرتين معاً المميتة المدمرة والباعثة المولدة باعتبار أن الموت إنما هو انتقال من حال إلى حال والدخول في حياة جديدة ومن ثمة يعتبره عابده « الإله الكبير Mahà - deva » وينظرون إليه على أنه إله الحب والإخصاب ويرمزون له بما يناسب ذلك . ومن رموزه المشهورة الثور ونهر الجنج الذي يقابله في هذا المعنى نهر النيل عند قدماء المصريين ، كما ينظرون إليه من الجانب الآخر فيتمثلونه مخوفاً مهول المنظر يرتدى بجلد النمر وحول رقبته عقد من الجماجم وحول فؤديه ثعبانان متشابكان وهو يحمل هراوة رأسها على شكل

جمجمة وكذلك زوجته « الإلهة » Devi فهي مثله لها أكثر من هيئة وتعرف في هيئتها اللطيفة الأنيسة باسم « أوما أو النور » وفي هيئتها المركبة التي تجمع بين رونق الجمال وروعة الخطر حيث تبدو راكبة على ظهر نمر تعرف باسم « دورجا » Durga الذهبية اللون وأخيراً في هيئتها الغالبة عليها حيث تبدو مفزعة الطلعة وهي تقطر دماً وعلى رأسها الأفاعى وحول عنقها الجهاجم الآدمية ، وذلك أنه لم تكن تضحية على مذبحها تعدل التضحية البشرية ، فإن تضحية واحد من البشر كانت كفيلة برضى الربة الفظيعة مدى ألف عام ، وتعرف هنا باسمها الأشهر « كالى السوداء » وهي في هذه الهيئة تمثل الغرائز وقوى الطبيعة وكل ما يمت إلى الأرض والمتعبدون لها وهم كثيرون يلقبونها متهيبين منزلقين « الأم » .

وهذا الذى ذكرناه عن شأن التضحية في ديانة الهند القديمة باعتباره مدار هذه التراجم الهندية التي كتبها طاغور عام ١٨٩٠ يصرفنا عنه ذلك الإهداء الذى قدمه بين يدي ترجمته الإنجليزية لها عام ١٩١٧ مخاطب أنصار السلام إبان الحرب العالمية الأولى : « إلى الأبطال الذين قاموا يدافعون عن السلام حين طالبت إلهة الحرب بضحايا بشرية » .

وتجوز حوادث هذه المسرحية في معبد الربة كالى بإقليم تريپورا ويعرف في المصورات الجغرافية الأجنبية باسمه المحرف Trippera ويقع هذا الإقليم في شرق البنغال .

وفي المنظر الأول نرى أول ما نرى الملكة « جونافاتي » وقد أقبلت على المعبد تتوسل إلى الربة أن ترزقها بالولد وألا تطيل حرماتها من النسل :

الملكة جونافاتي : أترانى أغضبتك أيها الأم الرهيبة ؟ إنك تنعمين بالولد على الشحاذة التي تبيعهم لتعيش . للزانية التي تقتلهم لتدفع عن نفسها العار وهأنذا الملكة ، الملكة التي تجثو الدنيا عند قدمي . — أتلهف على أن يلمس صدرى طفل

رضيع لأحس في حياتي اختلاج حياة أعز من حياتي : أبة
خطيئة اقترقتها أيتها الأم - لأستحق هذا الحرمان من
نعيم الأم والنفي من جنة الأمهات .

الكاهن راجوباتي : إن أمانا نزوات كلها فلا قانون يحدها ، وما أحزاننا
وأفراحنا إلا بدوات تخطر لها . فاعتصمى بالصبر يا ابنتي
فاليوم سنقدم على مذبحها قرابين غير عادية باسمك ترفاً
إليها والتماساً لرضاها .

ويخرج الاثنان في انتظار ورود الذبائح التي كانت في طريقها إلى المعبد
فيدخل الملك جوفندا ومعه خادم المعبد جينسج والصبية الشحاذا أبارنا وهي
تبكي من أجل الصغير الذي كان ضمن الذبائح التي سيقى لتقريبها باسم
الملكة .

الملك : أصبح أن عز هذه الفتاة المسكينة قد أخذت منها غصباً
وسيقى إلى المعبد لتقديمها ضمن القرابين . أو تقبل الربة
هذه الهدية قبولاً حسناً .

خادم المعبد : كيف لنا أن نعرف مأتى كل ذبيحة من الذبائح التي
يجمعها الخدم كل يوم للقربان . ولكن لم كل هذا البكاء
يا صبيتي . أجمل بك البكاء على ما أخذته الأم نفسها ؟
الشحاذا : الأم ؟ . إن أمه هي أنا . إني إذا تأخرت يوماً في العودة
إلى كوخى انصرف عن أكل عشب - وطفق يمأىء وعيناه
إلى الطريق . فإذا عدت حملته بين ذراعى وشاطرته
مأكلى . إنه لا يعرف أمّاً غيرى .

الفتى خادم المعبد : مولاي . لقد كان في مستطاعى أن أرد على العز الصغير
حياته ولو بذلت بعض حياتي من أجل ذلك لفعلت عن
طيب خاطر . ولكن ما السبيل إلى استرجاع ما أخذته
الأم نفسها .

الفتاة الشحاذة : أخذته ؟ الأم ؟ أى أم ؟ قل الشيطان .

الفتى خادماً للمعبود : يا للتجديف الأثيم والخروج على الدين .

الفتاة الشحاذة : أيتها الأم . أو أنت هنا لتسلي صبية مسكينة حبها ؟
فأين إذن العرش الذى أقاضيك به وأطالبه الانتصاف منك .

الملك : إننى لآئد بالصمت يا طفلى . لا جواب عندي .

الفتاة الشحاذة : هذا الدم الذى يجرى على الدرج ، أهو دمه ؟ آه ، يا عزى المسكين ليتنى حين انتفضت تحت السكين وصرخت من أجل الحياة العزيزة على كل حى ، قد بلغ صراخك مسامع قلبى . متجاوزاً مسامع هذه الدنيا الصماء جميعها .

الفتى خادماً للمعبود : (يخاطب تمثال الرببة) لقد خدمتك منذ طفولتى أيتها الأم كالى بيد أننى لا أفهمك . هل الإشفاق من شأن البشر الضعفاء ولا شأن به للأرباب مثلك . تعالى معى يا بنيتى سأبذل ما أستطيع من جهد من أجلك . ليأت العون من البشر إذا ضنت به الإلهة .

وبعد أن يتضح ما تنطوى عليه هذه الشخص من الإشفاق والأريحية يحكم الموقف الذى اختاره المؤلف لها لاستثارة الكامن من طباعها ، يأخذ المؤلف فى تقديم الشخص الأخرى وهى فى الجملة تخالفها . فهذا راجوباتى - ومعه ناكشتر شقيق الملك و « نايان راى » يدخلون ، فلا يفرغون من تحية الملك حتى يفاجئهم بإصدار الأمر بمنع إراقة الدم فى المعبد منذ اليوم . وهنا بداية الصراع فى المسرحية .

الصراع بين العقل والقلب من ناحية وهذا الجانب يمثلته الملك « جوفندا » ، والإيمان الأعمى والتعصب الذمى البغيض والاستمساك المكابر العنيد بما يخالف العقل والقلب من التقاليد وهذا الجانب يمثلته الكاهن راجوباتى .

ولم يكن الكاهن وحده ، فقد كانت حاشية الملك نفسه ضد رأيه ومنهم شقيق الملك وقائد جيشه وكذلك كانت الملكة بحكم القرابين التي سيقّت باسمها للمعبّد طمعاً في أن ترضى عنها الربة القاسية وتنعم عليها بالولد . ولكن الملك وقف ثابت الجنان لا يتزحزح .

ويشرع الكاهن في حوك التدابير للانتقام للربة التي يخدمها وللدفاع عن الشرائع التي يقوم على طبقوسها ومراسيمها وأخيراً وليس آخراً للرد على عدوان السلطة الزمنية على سلطانه الديني الذي يجب أن لا يستعلي عليه سلطان .

وهو في ذلك يذهب إلى حد تحريض الأخ على أخيه فيزعم للأمير ناكشتر أن الربة عطشى إلى دم ملكي ، فإذا هو قدم إليها دم الملك ، كان حظه عند الربة مضاعفاً ، لأنه لا محالة سيكون خليفته ، كما أنه سيحفظ على نفسه دمه . ولكن الكاهن لا يجد في الأمير ما كان يرجوه من الاقدام ، فلا يسعه إلا أن يصغى على كره منه إلى ما يعرضه فتاه « جيسنج » الذي يستهول أن يقتل الأخ أخاه فيعرض الاضطلاع بهذه المهمة ويتصل خبر المؤامرة بالملك فإذا سنحت الفرصة واستل الفتى سكيناً لطعن الملك ، دار بينهما من الكلام ما أوقع الفتى في الشك ، فيلقى إلى الأرض بسكينه صائحاً في حيرة « في لحظة واحدة ، وأأسفاه ، خسرت مليكي المحبوب ، وربتي المعبودة » ولا يكاد ينصرف الملك حتى يدخل الكاهن الذي كان يتسمع إلى ما كان دائراً ، فينهره على خيانتته له ولقضية الربة ، ويأمره عند ذلك أن يقسم عند قدميها أن يأتي لها بدم ملكي قبل انتصاف الليل .

وكانت الملكة وقتئذ منصرفة بتفكيرها للانتقام من زوجها إلى وجهة غير قتل زوجها ، وهي قتل ربيبه الغلام دروبا حتى تفجعه فيه . . . وهي رغبة تملها غريزة الغيرة فيها أكثر مما تملها شهوة الانتقام . فلا تكاد الملكة تلقى الأمير ناكشتر حتى تثير مخاوفه من استخلاف الملك ربيبه على العرش من دونه ، وتحرضه على قتل الغلام ، وتوصيه أن يقدمه قرباناً باسمها للربة . ولا يجد الأمير بأساً من اللحاق بالغلام حين طروقه المعبد على عجل واحتجازه في مخزن

الآنية المقدسة ، ولكن الكاهن متردد لا يبادر بقتل الغلام لدافع خفى لا يعترف به لنفسه وهو أنه يذكره بفتاه « جيسنج » . وبينما هما في هذه المحاورة بين الاستعجال والاستمهال إذ يدخل الملك ويأمر بالقبض عليهما ، ويقضى على الأمير بمغادرة البلاط إلى قصر في أطراف المملكة لا يبرحه ، كما يقضى على الكاهن بالنفى ثمانى سنوات ، وعندها يطامن الكاهن من كبريائه ويلتمس ضارعا أمهاله يوماً واحداً ، ولا يكاد يخلو الكاهن بفتاه حتى يقول « هذه كبريائي قد تمرغت في الوحل » ، وأصبحت للبرهمية خزيًا ومعة . يا بني ، لم أعد اليوم معلمك وأستاذك . لقد كنت بالأمس أستطيع أن أمرك . أما اليوم فإني أسألك أن تسدى إلى صنيعة وجميلا . لقد التمت إلى الملك أمهالي يوماً واحداً وأنا راعع على ركبتى فلا تدع هذا اليوم الواحد يذهب سدى ليتخرج جنحه الأسود بدم ملكى قبل أن ينتضى الليل . لماذا لا تحير جواباً يا ولدى ؟ لئن نزلت عن منزلى سيداً ، أفليس من حقى أن أطالبك بالطاعة أباً — أنا الذى كنت لك أكثر من أب ، لأنى أب لیتيم ؟ » فيجيبه الفتى منفعلاً : « أبتاه ، إن قلبى قد تحطم ، فلا تزده نكالا . إن كانت الربة عطشى إلى دم ملكى فإنى آت به قبل انتصاف الليل . سأوفى ديونى كلها ، أجل ، حتى آخر دائق منها تهباً لعودتى يا أبى ، فلن أتأخر »

وبينما الكاهن يناجى الربة ويحدثها عن الضحية الوشيكة مهلاً متشفياً يعود الفتى « جيسنج » على عجل ، فيبادره الكاهن سائلاً « أين الدم ؟ » فيندفع الفتى إلى الهيكل صائحاً : « إنه معى . دعنى أقدمه بنفسى » ويصبح مخاطباً تمثال الربة : « ألا بد لك من دم ملكى — أيتها الأم العظيمة . إن أسرتى من طبقة المقاتلة التى ينتمى إليها الملوك . وقد تربع أجدادى على العروش . ولا يزال من أخوالى حكام على الناس . إن فى عروقى دماً ملكياً ، فأليك هذا الدم ، خذيه ، واطفئ عطشك إلى الأبد . »

ويطعن الفتى نفسه ويخر على الأرض صريعاً . فيصرخ الكاهن الشيخ « جيسنج » . أيها القاسى الجحود . لقد ارتكبت شر الجرائم وأهلكها سواداً .

إنك قاتل أباك . جيسنج ، مغفرة يا حبيبي ، عد إلى قلبي يا كنز قلبي الوحيد .
دعني أموت فداك » .

وتدخل الصبية « أبارنا » تسأل عن الفتى . فيناديها الكاهن « تعالى
يا أبارنا ، تعالى يا بني . ناديه بكل ما أوتيت من حب . ناديه أن يعود إلى
الحياة . خذيه ، ليكن لك وحدك من دوني ، ولكن ليرتد حياً كما كان » .
ولا يتم كلامه حتى تكون « أبارنا » قد غشى عليها ، وهوت فارتطم
جبينها بأرض المعبد ، فيتجه الكاهن إلى تمثال الربة يخاطبه مهتاجاً :

« رديه إلى . انظروها نائمة هنالك ، صخرة بلهاء ، صماء ، بكماء ،
عمياء . والعالم كله في حزن أليم يبكي على بابها — والقلوب النيلة ، أنبل
القلوب ، تتحطم بدءاً عند قدميها الحجريتين . ردى إلى جيسنج فتأى . أواه ،
كل هذا في غير طائل . إن صرخاتنا البائسة المرة تذهب هائمة في الفراغ — ذلك
الفراغ الذي نحاول عبثاً أن نملأه بهذه الأصنام الباطلة الحجرية . بعداً لها ،
بعداً لأوهامنا العاجزة التي تحجرت ، ورزح عالمنا تحت أثقالها » .

ويدفع الكاهن بتمثال الربة على الأرض ، وتقبل الفتاة « أبارنا » من
الهيكل فتناديه : « أبي » فيجيبها في حنان : « يا بني الحلوة ، أتقولين أبي ؟ أترأك
إِثْنَيْ عَشَرَ توينيني بهذا النداء ؟ لكأن ابني الذي قتلته قد خلف بعده هذا النداء الحبيب
في صوتك الحلوة » فتكرر الفتاة النداء قائلة : « أبي لنبعد من هنا » .

فيكون جواب الكاهن في الختام : « تعالى يا بني . تعالى يا أمي . لقد
وجدتهما فيك . إنك من لدن جيسنج الهبة الأخيرة » .

*

هذا هو ملخص التمثيلية ولا نزاع في أنها خير تمثيليات طاغور من الناحية
الدرامية وهي تسترعى النظر من نواح عدة فالتمثيلية ذات حبكة للحوادث
بارعة التعقيد ويتطور سياقها في مراحل ظاهرة المعالم بارزة السمات ولكل من

شخصياتها الكثيرة شخصية متميزة . والمؤلف في سوقه للحوادث والشخصيات يصطنع الاقتصاد بحيث أقصى عنها كل ما لا حاجة إليه من التفاصيل . وقد ساعد على تقوية ما لهذه التراجيدية من التأثير مراعاته للوحدات الثلاث : وحدة المكان والزمان والموضوع . فالحوادث تجري كلها في المعبد حيث يجتمع كل شخصياتها من الملك « جوفندا » إلى الفتاة الشحاذة « أبارنا » ، والموضوع الذي يعالجه المؤلف والذي جعله عنواناً لتراجيديته هو عادة تضحية الذبائح منذ قدم لتمثال الإلهة « كالي » ربة القوة والدمار . وهذا التمثال يظل قائماً من بداية التمثيلية حتى نهايتها كالشاهد على وحدة موضوعها . أما الوحدة الزمانية فلا خفاء بها ، فالصراع الدرامي يبدأ مع الصباح حيث يأمر الملك جوفندا بمنع التقديم للذبائح وتبلغ الأزمة ذروتها تحت جنح الليل حيث يدبر الكاهن « راجوباتي » تقديم الغلام « دروبا » ربيب الملك قرباناً للربة انغاضبة وأخيراً تقع الكارثة في الصباح الباكر حين يقتل « جيسنج » نفسه ، ويقع ذلك التغير الفجائي العنيف في تفكير الكاهن الذي يثور ويلقى بالتمثال على الأرض ويمضي مع الفتاة وقد نادته كما كان ربيب المتحر يناديه : يا أبي .

والصراع في هذه التراجيدية على أشده في كلا الحالين ، الظاهر العلني بين شخصية وشخصية والباطن الخفي بين الشخص ونفسه . وأعنف مثال على الضرب الأول ذلك الصراع بين الكاهن « راجوباتي » والملك « جوفندا » أي بين السلطة الدينية وسلطان الملكية . وأوقع مثال على الضرب الثاني ذلك الفتى « جيسنج » في براءته وسلامة طويته ينشد اليقين ، ولكنه يظل كالمطارد من شرك إلى شرك ، تعذبه الحيرة بين سلطان الدين الذي يقرره الكاهن بصوته الموقن الأمر ونداء الإنسانية الذي ينادى به صوت « أبارنا » الحنون الساحر .

ولا غرابة في أن تكون أبرز الشخصيات في هذه الدراما الدينية هي شخصية الكاهن راجوباتي . ولكن راجوباتي جدير بأن يكون البطل في أية دراما بما توفر له من قوة الشخصية وقد جمع راجوباتي إلى تعصب الكاهن تنطس العالم . فهو يمارس ما يمارسه من العبادة بعد دراسة متعمقة مستفيضة

في كتبه المقدسة ، وعلم يقينى بما نصت عليه من أركان الدين وشعائره ،
وقد جاء في مقدمتها تقديم القرابين للآلهة . وهو يخدم منذ قديم معبد الإلهة
« كالى » ، تلك الربة الرهيبة المتجهممة التى تزين بجيدها بعقد من الجماجم
البشرية ، وتقوم رمزاً على قوة الفناء وسلطان حكمه في هذا العالم . وهو
بمقتضى الطقوس الدينية يقدم ضمن ما ينبغى لها من العبادة اليومية قرابين من
ذبائح الحيوان . فطبيعى أن يكون استنكار ما جاء به الدين وجرت عليه
السنة صدمة للكاهن وأية صدمة ، وعلى الأخص إن كان هذا الاستنكار
صادراً من ذى شأن ، وهو هنا الملك صاحب السلطان . وإلى جانب هذا
الخطر على الدين ، فإن للكاهن البرهمى كبريائه واعتزازه الطبقي وهو هنا
سيد المعبد ، ومن الواجب على الملك نفسه أن يدين له بالولاء والطاعة
ويخفض رأسه ، وليس بمستغرب بعد هذا أن يثور الكاهن للربة ونفسه ويفكر
في الانتقام من الملك وتدمير قنائه ليكون القربان على مذبح الربة . وما كان
له أن يردد في عقيدة التضحية وخاصة في هذه اللحظة . وهو الذى لم يخطر
له قط أن يبحث في أساسها وقد جاءت كتب الدين بها ومارسها في الحيوان
وصار اعتقادها جزءاً منه وغريزة فيه . ومع ذلك فإنه حين نوقش فيه لم يعد
الكاهن الاستعانة بالعقل للاستدلال على تبريرها « إن الدهر لا ينفك منذ
القدم ، يكتب تاريخ الحياة المتغيرة للمخلات بحروف من الدم » .

*

وقد أخذ بعض النقاد الغربيين على طاغور ما طرأ على الكاهن راجوباتى
وهو صاحب الشخصية القوية من التغير المفاجئ في ختام المسرحية . وهذا
النقد كان يصح لا محالة لولا أن الكاهن كانت له حياته الشخصية التى تنطوى
على عاطفة مكنونة خفية ، كالتيار السفلى الذى يجرى تحت الماء عميقاً قوياً
في الأغوار ولا يظهر على السطح ، وهذه العاطفة القوية هى تعلقه الأبوى
بربيه الفتي « جيسنج » . والقارىء قد أحس ذلك ولا شك منذ أول الصراع
بين الكاهن والملك . ذلك أن الفتي ما يكاد يظهر تعجبه أن يكون الملك دون
غيره هو الخارج على شعار الربة « كالى » حتى يثير هذا العجب الطبيعى غيرة

الكاهن لفرط حرصه على أن يكون قلب الفتى له وحده ، فيصبح به : « أجل أجل ، هو مليكك جوفندا حبيب قلبك أيها الجاحد ، لقد بذلت حتى لم يكله في تنشئتك وتربيتك ، ومع ذلك فأعز عندي منك الملك جوفندا » وإذا نحن ذكرنا أن الفتى كان لا يزال مخلصاً لشعائر الربة ، وأنه على الرغم من موقف الملك كان يردد « لا ، لا » ، لا يسأحرص ما حييت على أن تتم خدمة الربة على الوجه الأكمل » إذا ذكرنا ذلك لم يخالجنا أدنى شك في صفة الغيرة من الكاهن ، فهي غيرة ليس للدين دخل فيها ، وإنما هي غيرة الحب . ومن ثم كان حريصاً على ألا يشرك فتاه في الانتقام للربة حتى لا يعرضه للخطر ، وقد افتضح ذات مرة ضعف قلبه حين قال : « ولكن يا ولدى لقد قمت على تربيتك منذ حدثتكَ الأولى ، وما أنا بالذى يحتمل فقدك بحال من الأحوال » وهذه اللفتة تزيد في الحرارة والعمق على ما يمكن أن يكون بين المعلم وتلميذه إنها محبة الوالد للولد . وأكبر الظن أن تذكره لهذه العلاقة هي التي جعلته لا يمتص في مشروع قتل الفتى « دروبا » ربيب الملك مثلاً نكصت اللادى مكبت عن قتل الملك ، دنكان لمشاہته أباهما . وإذا كان الكاهن قد أسند إلى فتاه « جيسنج » في آخر الأمر مهمة قتل الملك ، فإنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن أسقط في يده وخذله الجميع وبلغ من الهوان أن صار أنفه في الرغام .

وإذا نحن تركنا شخصية الكاهن القوية إلى الشخصوس الأخرى في المسرحية وجدنا أنهم جميعاً شخصيات متميزة . ولا شك أن أشدهم تأثيراً فينا من الناحية الدرامية هو جيسنج الذى يعذب نفسه صراع بين العاطفة وتمثلها الرحمة التي أيقظتها الفتاة أبارنا ، والحب الذى يكنه للملك جوفندا وبين العقيدة التي أشربتها نفسه والتي يتطلع إلى مثالها في المعلم راجوباتي وهو بمثابة والده . وليس في المسرحية شخصية واحدة يمكن الاستغناء عنها حتى الغلام دروبا فهو ضرورى لا بد منه . وذلك أن الملكة جونا فاتي التي حال الملك بينها وبين تقديم الضحايا قد أهينت كرامتها من حيث هي ملكة كما جرححت أنوثتها كزوجة ، وأدهى من هذا وذاك قد خيبت آمالها في الأمومة . فمن الطبيعي

إذا رغبت في الانتقام أن تفكر في الغلام دروبا الذى اتخذه زوجها ربيباً
لاعتقادها أن زوجها كان لا محالة يكون أشد احساساً بالحاجة إلى وليد لو لم
يكن ذلك الريب في أحضانها . وهذه أهمية وجود الغلام دروبا في المسرحية
ومن جراء أهميته وافقت الملكة على فكرة قتله قرباناً للربة الغاضبة وكذلك
لاقت هذه الفكرة قبولا عند أخى الملك ، لأنه تريخ من طريقه مرشحاً للعرش
بعد وفاة أخيه الملك .

وقد ارتاح الكاهن كذلك أن يكون الانتقام من الملك بقتل الغلام الحبيب
إلى قلبه وليس بقتل الملك نفسه حتى لا يقع قتل الملك على عاتق الفتى « جيسنج »
وحتى لا يتعرض للخطر وهو يعز على الكاهن الذى يعتبره بمثابة ولده .

بيد أنه لما أخفقت تدابير الكاهن كلها لم يبق أمامه في آخر الأمر إلا ندب
فتاه « جيسنج » لقتل الملك « جوفاندا » وهو لهذا الندب كاره . فلما وقع
ما ليس في حساب الكاهن وقتل فتاه نفسه بدلا من قتل الملك كانت هذه
الحاتمة الفاجعة لا تخلو من معرض لسخرية القدر إذ كان تدبير الكاهن من
قبل هو فجيعة الملك في ريبه ، فقضى القدر أن يكون المفجوع في ريبه هو
الكاهن « بطل المسرحية » دون غيره .

شيترا

١٨٩١

كان تأليف هذه المسرحية الغنائية في عام ١٨٩١ وقد اعتمد المؤلف فيها على قصة من قصص الملحمة الهندية الكبرى «المهابارتا» .

وتتلخص قصة هذه المسرحية في أن «برابها نجانا» أحد ملوك «مانبور» ظل أمداً طويلاً لا يعقب ، فنذر ضرورياً من النذور للآلهة لترزقه بوريث ، فطاب للإله «شيفا» ما أخذ به الملك نفسه من العنت ، فحقق له رغبته ، على ألا يكون له ولأعقابه من بعده غير طفل وحيد ، وقد حدث أن كان الطفل الذي أعقبه ذكراً ، وكذلك أعقابه من بعده ، حتى كان الملك الحالى فإذا به يرزق بأنثى أسماها «شترانفادا» ولما كان المقدور له أن سوف لا يعقب عقباً غيرها فلم يكن له بد من تنشئتها تنشئة الفتيان على الفروسية وفنون الحرب والطعان لتكون خائفته على العرش .

وكان أحد الأمراء من بيت كوروس Kurus قد نذر أن يعتزل الدنيا اثني عشر عاماً يقضيها مترهباً في الغابة . فاتفق أن كانت شيترا — وهي على عاداتها في زى الرجال — تطارد ذات يوم ظيياً على ضفة نهر «بورنا» فاعترضها دغل كثيف ، فترجلت وعقدت عنان جوادها بجذع شجرة ، وتوغلت بين خمائل الدوح المتكاثفة المتشابكة ، فإذا بها يسد طريقها رجل رقد تحت الشجر مفترشاً الورق الجاف ، فطلبت إليه في صلف أن يتنحي ، فلم يحفل ، فأنهرته بنخسة من طرف قوسها المدبب ، فانتفض الرجل على قدميه فارع الطول متعالياً كما يشب مارج النار من كوم الرماد . ولم يلبث أن هفت على أركان ثغره ابتسامة استخفاف واستهزاء لما طالعه من حداثة هذا الفارس وغضارة عوده . وعندها أحست شيترا الفارس الفتاة أنها امرأة ، وأحست بأنها إزاء

رجل . فسأله في رهب يمازجه العجب ، من يكون ؟ فأجاب أنه من عشيرة « كوروس » العظيمة الشأن وأنه يدعى « أرجونا » . وكان هذا الاسم يغني عن كل بيان ، فإن شهرة صاحبه فارس الفرسان كانت قد سارت بها الركبان في كل مكان ، فلا غرو أن كان منذ نعومة أظفارها مثلها الأعلى وفي أحلامها وكانت « شيترا » بحكم نشأتها على القتال — تود لو تقابله ذات يوم وهي في زى الرجال ، وتطلبه يومذاك للنزال . أما وقد وقع بصرها عليه اليوم فقد غشيها ما يشبه الأعاصير من خواطر التفكير فانعقد لسانها وأرتج عليها فلم تنطق بكلمة اعتذار أو ترحيب حتى مضى عنها وغاب عن ناظرها .

وفي اليوم التالي كان قد غلبها ما جاش في قلبها من الحب له ، فخلعت عنها زى الرجال ، وجعلت في يديها ورجليها الأساور والخلاخيل ، وارتدت حلة من الحرير الأحمر الأرجواني ، وشدت حول خصرها وشاحاً من الذهب . وأسرعت خافقة القلب تنشد « أرجونا » ، فوجدته في الغابة عند معبد الإله « شيفا » ، فتعرضت له ، ولكن الأمير استعفى من اتخاذها زوجة ، متعللاً بما سبق من نذره نفسه للتبتل . ولم يسع « شيترا » في حرصها على الفوز بحب « أرجونا » إلا أن تتجه إلى إله الحب الممتع مادونا « Madona » :

شيترا : يا إله الحب ! إن عذره لا يخفى عليك سره . إنك بلا ريب تعلم كم من الحكماء والقديسين حثثوا باليمين ، وألقوا بمثل هذه النذور عند قدمي امرأة . إني يا إله الحب قصفت قوسي ، وطرحت في النار سهامى ، وأبغضت ذراعى القوة الشديدة المراس بالنزع في الأقواس . فاستمع إلى ، فإنك أنت الذى استزلت في الرغام ما كان لى على عقمه من كبرياء الرجال ، إنك أنت الذى أهدرت ما تدربت عليه من فنون الحرب والقتال على قدميك . فعليك اليوم أن تلقننى دروسك ، هبى بجبروت الضعف وزودنى بسلاح المرأة العزلاء .

إله الحب : سأكون صديقك . سأسوق إليك « أرجونا » الذى دوخ الدنيا
أسيراً لديك ، يتلقى جزاء تمرده على يدك .

وفى الفصل الثانى نعلم من مناجاة « أرجونا » وهو منفرد وحده أن امرأة
بلغت فى الجمال حد الكمال واتخذت كامل زينتها قد تعرضت له وتركته
متحيراً مدلهماً يفكر فيها :

أترانى كنت أحلم ؟

أم الذى تراءى لى ماثلاً هناك على ضفة البحيرة كان حقيقة ؟
كنت جالساً على العشب أفكر فى السنين الخالية ، وقد
جنحت ظلال الغروب فإذا الخائل المورقة تنفرج ظلماً عن
مثال الجمال الأعلى فى صورة امرأة وهى قائمة على صفحة
حجر ممرد عند حافة الماء . لكأنما خفق الفرح فى قلب الأرض
نفسها تحت هاتين القدمين العاريتين الناصعتى البياض . لقد
خيل إلى أن الغلائل الرقيقة التى تلف أعطاف جسدها
ستدوب لا محال فى الهواء من نشوة الغبطة ، كما تنجاب قطع
الغيم المذهبة عند الفجر من أعالي القمم الثلجية فى الروابي الشرقية .
وهذه هى الحسناء الفاتنة تنحنى على البحيرة متطلعة فى مرآتها
الوضيئة تنظر إلى صورتها المنعكسة فيها ثم ترتد بجافلة ، وتجمد
فى مكانها هنية ولا تلبث بعدها أن تبتم . وتمتد يدها مناسبة
فى حركة لطيفة إلى شعرها تحل غداثه فيسترسل إلى الأرض
حتى يمس أعقاب قدميها . ثم تكشف عن صدرها وتتأمل
ذراعيها ثم تحنى رأسها تتابع النظر إلى سائر قوامها فى ريعان
صباه ولونه الوردى ، بيد أنها لم تلبث أن زايلت. الابتسامة محياها
وغامت ظلال من الأمسى فى عينيها ، فعقصت شعرها على عجل
وأسبلت الغلالة على ذراعيها وانصرفت كالأمسية الجميلة تغيب

في ظلمة الليل وهكذا خلت أن المثال الأعلى لما تشبيه النفوس قد
تحقق لي اجتلاؤه في مثل لمح الطرف ثم اختفى . . . ولكن من
ذا الذي يدفع الباب ؟

(تلخل شيترا فاتنة الطلعة والزينة)

إنها هي ، تجلد يا قلبي لا خوف عليك مني أيتها السيدة .
إني من طبقة الكشاتريا المقاتلين .

شيترا : إنك ضيفي هنا أيتها السيد المبجل . إني مقيمة في هذا المعبد
لا أدري كيف أقوم بواجب الإكرام لك .

أرجونا : أيتها السيدة الحسنة . إن مجرد النظر إليك هو غاية الإكرام .
وددت — إن لم تجدي في الأمر بأساً — لو توجهت إليك بسؤال .
شيترا : لك ذلك .

أرجونا : أي نذر متجهم قاس يلزمك البقاء حبيسة بين جدار هذا المعبد
المستوحد المنعزل فيحرم القانون من أهل الأرض أجمعين من تملي
كل هذا الحسن .

شيترا : إن قلبي لينطوي على أمنية مكتومة أتجه كل يوم إلى الإله « شيفا »
بالصلوات والدعاء أن يحققها .

أرجونا : أية أمنية يمكن أن تكون لك وأنت أمنية العالم كله .

شيترا : إن من أنشده يعرفه الجميع .

أرجونا : أحقاً ؟ من يكون هذا السعيد المحدود عند الآلهة الذي سبت قلبك
شهرته .

شيترا : إنه سليل أكرم بيت من البيوتات الملكية . إنه البطل الأعظم بين
أبطال البشرية .

أرجونا : سيدتي ، لا تبذلي كل هذا الكنز من الجمال الذي هو جمالك على
مذبح شهرة زائفة .

شيترا : أيتها الناسك ، إنك تغار من شهرة الغير . أو تجهل أن الدنيا كلها

- ليس فيها أسرة ملكية فاقتها واستعلت عليها أسرة « كوروس » ؟
 أرجونا : أسرة كوروس .
 شيترا : أفلم يطرق سمعك أعظم اسم أنجبته هذه الأسرة العظيمة .
 أرجونا : ذريني أسمع من شفيتك .
 شيترا : إنه أرجونا فاتح العالم . لقد قطعت من على أفواه الخلق هذا الاسم
 الخالد الذي لا يزول ، فأودعته قلبي في حفاوة وحرص من
 نعومة أظفاري ولكن ، ما بالك اضطربت أيها الناسك . أترى
 هذا الاسم بهرجاء زائفاً ليس إلا ؟ قل ذلك فيني لن أتردد عندها
 في كسر هذا السقط ، سقط قلبي ، والإلقاء بهذه الدرة الزائفة
 في التراب .
 أرجونا : ليكن اسمه وصيته ، لتكن شجاعته وفروسيته حقاً أو زيفاً ،
 فيني أناشدك الرحمة ألا تقصيه عن قلبك فإنه ذلك الجاثي الآن
 عند قدميك .
 شيترا : أنت أرجونا .
 أرجونا : أجل ، أنا هو ، الضيف الجائع إلى الحب عند بابك .
 شيترا : ليس إذن بالصحيح أن أرجونا قد نذر على نفسه التبتل طوال
 اثني عشر عاماً كاملة .
 أرجونا : ولكنك نسخت نذري كما ينسخ القمر آية الليل وما نذره على
 نفسه من الظلمة الحالكة السوداء .
 (وهنا تشفق شيترا على نفسها من هذا الهيام بجمال جسدها ،
 لأنها تعلم أن جمالها عارية سوف تستردها الآلهة بعد عام واحد ،
 فلا غرو ، إذا هي صاحت به تلومه وتنحي عليه) .
 شيترا : أوه ، يا للعار ، ماذا أنت واجد في حتى تتنكر لنفسك هذا
 التنكر . من تكون هذه التي تبغيها وراء هاتين العينين السوداوين ،
 وهاتين الذراعين الناصعتين إذا كنت متوقفاً من أجلها على دفع

ثمها من نراهنك وشرفك . أجل ، ليست جوهرة ذاتى وحقيقة
نفسى هى ضالتك المنشودة . حقاً ليس هذا بالحب ، ليس هذا
بأكرم تحية ولا أسمى تقدير يقدمه رجل لامرأة . وأسفاه أن
يكون هذا السربال الواهى الوشيك الزوال هو الذى يعنى الرجال
عن التطلع إلى بهاء الروح التى لا تموت .

ولكن شبراً مع ذلك لا تجد فى نفسها القدرة على المقاومة حيال هذه
النظرات المتقدمة التى تمتد إليها كالأيدى الناشئة بروح جائعة ، وهذه الثورة
الجائحة التى تحتاج ذلك القلب الكبير مستثيرة فى بدنه كل جارحة . إنها
لا تقوى على صرفه عنها لو كان شحاذاً : « كلا ، هذا مستحيل » .

وكانت الغلبة للحب ، ولا حاجة بنا إلى أن ننقل للقارىء ما جاء على
لسان شبراً نفسها من وصف تلك الليلة التى اختلى فيها الحبيبان فى الغابة
ونجتزىء منه هذه الفقرة :

« كنت مضطجعة فى المساء فوق فراش من العشب فأحسست فجأة وأنا
مستغرقة فى النوم كأن نظرة شديدة عارمة الشوق تلمس كأنامل اللهب
المتقد جسمى الراقد . فانتفضت بجالسة ، فإذا بالناسك يترأى ماثلاً فى مواجهتى
يسترق النظر من خلال أوراق الشجر إلى تلك الآية ، آية الفن الإلهى المودع
فى كيانى الإنسانى الضعيف . ونقدم الناسك وعصاه فى يده ، فارع الطول ،
ناصب القامة ، مستوى الشطاط ، جامداً كأنه دوحه من دوح الغابة . فأحسست
وأنا أفتح جفنى أنى مت ، وغبت عن حقائق الحياة كلها ، ثم بعثت فى الحلم
إلى دنيا أخرى خيالية ، وزل عني خجلى كما تزل الثياب تنضوها المرأة فتزلق
عند قدميها . وسمعت يناديني : « يا حبيبتى ، يا أحب الحلائق عندي »
فاجتمعت كل الآجال المنسية التى عشتها فى هذه اللحظة من الحياة ، وأجبت
نداءه : « خذنى . خذ كيانى جميعاً » وبسطت ذراعى إليه وغاب القمر وراء
الشجر ، ونخم ستار الليل على كل شئ » .

وفي هذه اللحظة ، لحظة الوصال الأولى امتزجت الأرض والسماء ،
المكان والزمان ، اللذة والألم ، الحياة والموت ، في نشوة طاغية عتية .

ولكن شيرا حين طلع النهار ، لم تلبث أن أفاقت من حلمها وعرفت أن
جسمها هو خصمها ذلك أن جمالها إن هو إلا خدعة ، فهي تهتم بأن تكشف
للحبيب عن حقيقة نفسها لأن نفسها جوهر أسمى في الاعتبار من سربال هذا
الجمال المستعار .

ولكن إله الربيع يستمهلها حتى ينتهي مع الخريف موسم الأزهار ويخلفه
في الغلبة والانتصار موسم النضج في الثمار ، فعندها سوف يطيب لأرجونا أن
يستبدل بالزهرة تلك الثمرة الناضجة التي تتمثل فيك .

وفي أثناء الخريف يشكو الفلاحون من إغارة اللصوص ، ينحدرون من
الهضبات الشمالية كالسيل الغرم على مزارعهم ، فيتساءل أرجونا عما يفعل
حاكمهم . فيظهرون الأسف على غيبة الأميرة شيرا ، فيعجب أرجونا أن
يكون حاكم البلاد امرأة ، تكون بتلك البسالة التي يصفون . وينصرف
الفلاحون . وتدخل شيرا المرأة في صورتها الفتانة ، ويدور بين الحبيبين حوار
عما يعجب الرجل في المرأة : محاسنها الأنثوية التي تفوق بها سائر الإناث أم
صفاتها القوية التي تضعها في مصاف الرجال .

ولا يلبث أن يتأثر أرجونا بسيرة الأميرة شيرا وما توصف به من رجاحة
العقل في تدبير الملك والشجاعة في حومة القتال فيصبح أقل إقبالا على لذات
الحب ، ويتحرك فيه الحنين إلى القتال شأن الفرسان الأبطال ، فيفكر في القيام
بصعد عصائب اللصوص التي سمع بانحدارها من التلال . ولكن شيرا المرأة
تصدّه عن النزال زاعمة أن الأميرة شيرا قد أقامت قبل هجرتها حراساً أشداء
على الحدود كلها، ولكنه يصّر . فقد بدأ السأم من لذات الجسد يدب إلى نفسه .

شيرا : فإذا أبيت عليك المضي ؟ وطوقتك بين ذراعي متشبثة بك ،
أنتزع نفسك من ضمتي قسراً وتدعني ؟ امض إذن ! ولكن

ابق لحظة ، يا مولاي ! قل لي ، أية هواجس تساورك . من
ذا الذى يشغل خاطرك ؟ أهى شيترا ؟

أرجونا : أجل ، إنها الأميرة شيترا . إنى لأتساءل أى نذر أرادت الوفاء به
فى تركها البلاد سائحة فى الأرض . أى مطلب يعوزها ؟

شيترا : أى مطلب يعوزها ؟ بل أى مطلب توفر لها ؟ تلك المخلوقة
التعسة ؟ إن صفاتها مثل جدران السجن لها يحتبس فيها قلب المرأة
فى زنزانة جرداء عاطلة خاوية . إنها كالحجوبة لم تحقق ذاتها .
إن حبها الأثوى محتم عليه أن يقنع بما عليه من أسمال . فهى
عاطلة من ميسم الجمال . إنها كروح صباح جهنم ، تقتعد قمة
جبل وعر ، وقد طمس السحاب الداكن كل نورها . حسبك ،
لا تسلى عن حياتها . إن قصة حياتها لا يحلو وقعها فى مسامع رجل

أرجونا : بل إنى تواق إلى معرفة كل شىء عنها . إنى لأتمثلها بعين خيالى
على صهوة جواد أبيض تمسك فى زهو بيدها اليسرى عنانه ،
وفى يدها اليمنى قوسها ، وهى مثل إلهة الانتصار تفيض بالأمل
والاستبشار على كل ما حولها . إن ذراعى المرأة وإن تكونا
عاطلتين إلا من القوة المتحررة تبدوان لى حاليتين بالجمال . إن
قلبي يتوفز يا حسناى — كالثعبان يصبحو من نومه الشئوى
الطويل . فتعالى ننطلق على جوادين من سوايح الخيل متراكضين
جنباً إلى جنب مثل شهابين من النور يجتاحان الفضاء . لندع هذا
السجن الهاجع من الحضرة المظلمة ، هذا الخدر الظليل الندى
الرطب ، الغائم بالعبق المسكر الذى يخنق الأنفاس .

شيترا : أرجونا ، قل الحق . لو أنه اتفق لى فى هذه اللحظة وعلى الفور
— بفعل عجيب من أفاعيل السحر — أن خلعت عنى ربة هذه
الركة الأثوية المثيرة ، هذا الرونق الحينى من الجمال الجنى الذى
ينكمش مع ذلك من لمسة العالم الحشنة العامرة بالقوة والعافية ،

لو قدر لي أن خلعت هذا كله وألقيت به عن جسدي كما يلقي
الثوب المستعار ، أتراك تحتل هذا وتصبر عليه . أتراني مع ذلك
أروق في عيني الرجل ؟ أيطيب لروحك المطبوعة بطابع البطولة أن
تري خدينة هوك بالليل تتطلع إلى أن تكون رفيقة سعيك بالنهار ؟
أزجونا : ما أحسبني عرفتك قط حق معرفتك . لكأني بك إلهة مخفية
في تمثال لها من الذهب . فما يزال حبي لك ناقصاً . إني لألح
أحياناً في تلك الأغوار الخفية الألفاظ في نظرتك الحزينة ، وفي
مضامين تلك الألفاظ المتلاعبة بالكنايات في منورها بمعانيها نفسها ،
في هذه وتلك جميعاً ألح في الحين بعد الحين مخلوقة تحاول أن تشق
عنها مظهر جمالها الغنج الرقيق وتبرز لي من وراء غلائل بسماها
المغررة على حقيقتها وسط نار الألم الطاهرة . إنها لتدنو من
حبيبها متشكرة ولكن سيأتي يوم ترمي فيه بحليها وغلايلها وتقف
عارية لا يكسوها غير كرامتها ونبل شخصيتها . إني لأتلمس
الطريق إليك ، إليك أنت في حقيقتك القصوى ، الحقيقة
في بساطتها المجردة العارية .

ولكن ، لماذا تنهل دموعك يا حبيبتى ؟
لماذا توارين وجهك براحتيك ؟
أتراني أملتك بما قلته ، يا قرة عيني ؟
إذن انسى ما قلته . إني قانع بحاضري .
لتأت كل لحظة من لحظات الجمال على حدة .
مقبلة على كأنها طائر خفي السر ، مقبل
من عش غير منظور يحمل في جنح الظلام رسالة من الموسيقى
الشجية .

وإني لجالس هنا على الدوام محتفظاً برجائي على حافة تحقيقه ،
وعلى هذا النحو سأقضي ما بقي من أيامي .

وفى المشهد الأخير تطلع شيترا مرتدية طيلساناً يلفها .

شيترا : إلهى ، أتكون الكأس قد اشتفها شاربها حتى آخر قطرة . أهذه حقاً هى النهاية ؟ كلا ، إذا قضى الأمر ووقعت الواقعة ، فإن شيئاً من حطامها لا بد باق ، وهذا هو قربانى الأخير الذى أطرحه عند قدميك .

(تنضو شيترا الطيلسان عنها فتظهر فى زيا الأصلى المعتاد . ، زى الرجال) .
الآن ، انظر بعينى الرفق إلى ، إلى التى تعبدك ، أنا شيترا ، ابنة ملك هذه البلاد . لعلك ذاكر ذلك اليوم الذى قدمت عليك فيه امرأة عند معبد شيفا وهى رافلة فى الحبل مثقلة بالحلى . . لقد سعت إليك هذه المرأة تراودك كأنها الرجل . فأعرضت عنها ، وحسناً فعلت . مولاي ، أنا تلك المرأة . ثم بفضل دعائى وإبتهالاتى أنعمت الآلهة على لمدة عام بنعمة الجمال الفتان الذى لم يحظ به قط بشرى فان ، فلم يثبت قلب سيدى وبطلى فارس الفرسان لهذه الخدعة الفاتنة . وإنه لمن مجافاة الحق والمضى فى الخداع أن أقول إننى هذه المرأة .

أنا شيترا . لست ربة جمال تعبد ، ولا أنا بالشئ المهن كالهباء التى ينفضها الرجل عن ثوبه وهو غافل غير حافل .
فإن ننازلت وأبقيتنى بقربك أسير إلى جانبك فى مسالك الدنيا الحافلة بالمخاطر والمهالك ، وسمحت لى أن أشاركك فى واجبات حياتك الجسم ، فإنك سوف تدرك عندها حقيقة ذاتى . وإذا كان طفلك الذى أغذوه اليوم جنيئاً فى أحشائى سيكون مولوداً ذكراً ، فإنى سأقوم على تنشئته وتعليمه ليكون أرجونا الثانى .
وسأبعث به إليك حين يثون الألوان ، وعندها ستعرفنى فيه حق المعرفة . أما اليوم فليس لدى ما أقدمه إليك إلا شيترا ، شيترا ابنة ملك هذه البلاد .

أرجونا : يا حبيبتى ، لقد بلغت حياتى كمالها .

وهذه التمثيلية على قصرها وعلى الرغم من قيامها على شخصين لا ثالث لهما ، فإنها بكل تأكيد غنية من الناحية الدرامية بالتركيب والتعقيد . ونحن نستخلص مما سمعنا على لسان بطلة القصة وبطلها مواقف ثلاثة . أولها ما كان من ملاقة شيترا غير عامدة — وهى كعادتها فى زى الرجال — الفارس أرجونا الذى ما كان ليحتفل بهذا الشاب المائل أمامه حاملا قوسه وسهامه . والموقف الثانى ملاقة شيترا متعمدة لأرجونا فى صباح اليوم التالى وتعرضها له وقد اتخذت حال النساء وحلين . وما كان من إغراضه عنها . والموقف الثالث طلوعها عليه بعد أن خلع عليها إله الحب وإله الربيع نضارة الصبا وفتنة السحر . وما كان من أسرها قلب البطل أرجونا الذى تدله بها وحقق بالحب حلمها وكذلك قد استجيب دعاؤها وصدقها الآلهة وعدّها .

ولكن . . .

أجل ولكن التعقيد يبدأ فى هذه اللحظة نفسها ، فى هذه اللحظة نفسها التى يتحقق فيها الحلم السعيد .

فهذه شيترا تحس بأن أرجونا ذلك المثال الأعلى لكل الرجال — قد زايله ثبات الجأش والشعور بالعزة والسلطان أمام ما أوتيته من جمال الجسد وضعف الأنوثة وقد بلغ بها خيبة الظن فى مثلها الأعلى أن صاحت : « يا للعار ، حقاً ليس هذا بالحب ليس هذا بأكرم تحية ولا أسمى تقدير يقدمه رجل لامرأة ، وأأسفاه أن يكون هذا الوشيك الزوال هو الذى يعمى الرجال عن التطلع إلى بهاء الروح التى لا تموت . »

١٠

ولكنها ما كانت لتجد فى نفسها كل هذه الدمة لو أن الجمال الذى جن به بطلها المحب كان جمالها حقاً ولم يكن عارية ، فلا عجب أن تحس صدمة الخيبة ، خيبة الظن فى الرجال ، بشيء أشبه ما يكون بلدغة الغيرة ، الغيرة من فتنة الجمال الذى ليس لها ، كأنه لغريمة حقيقية غيرها .

ثم إن شيترا في نفس الوقت لا تنسى أن تحتج - في مزيج من اللذة والألم - لدى إله الحب الذي أودع كل هذه الإثارة في جسدها . « آه ، يا إله الحب شد ما هي مخيفة تلك النار التي لففتني بها . إني أحترق وأحرق كل ما ألمسه » .

بيد أن هذا جميعه لم يمنع الغريزة المركوزة في المرأة والرجل أن تسير سيرتها وتحقق رسالتها ولقد نسيت شيترا في لحظة كل هاتيك الخواطر التي كانت تتردد في نفسها وفكرتها ، نسيها في لحظة الوصال حين احتوتها التجربة الأولى في غمرتها ولكنها أخذت بعدها تحس ذلك الازدواج في حالتها وهذا الإحساس كان يغلبه آخر هو الإحساس بقصر الأجل المحدود لجمالها وبالتالي لسعادتها وكان هذا الإحساس الأخير يحفزها إلى استيفاء حظها من الحاضر دون أن تغيب الحقيقة المرة الآسفة عن الحاضر . إنها تعلم علم اليقين أن النعيم الذي تنعم به اليوم ليس له غد . إنه نعيم عابر يستمتع به في التو واللحظة ولذا وجب أن يخلو مثل هذا الاستمتاع من الحسرة كما أنه يجب أن يخلو كذلك من توهم الدوام في الاستقبال ولما أن تنبه أرجونا وسط هذا النعيم الساحر إلى الشعور بما يشعر به الرجال الأبطال من الاهتزاز لسير الطعان والنزال أقبلت عليه شيترا تحته ألا يضيع من فرص السعادة لحظة ، وأن يعب من كأس اللذة ويشتها حتى الثمالة .

فلما أن أوفى العام على الختام ، ودنت الساعة التي يسترد فيها إله الحب وإله الربيع من شيترا عارية الجمال ، وكان أرجونا قد ألم به في ذلك الحين الملل من فتنة الحس تشجعت شيترا وكشفت عن شخصيتها وأنها هي شيترا التي اشتهرت بالطعان والنزال ولكنها إلى قوة الرجال أوتيت قلب المرأة مع عطلها من الجمال .

وكان أرجونا - كما قدمنا - قد سئم الحياة في أسر الحواس وعاوده النزوع إلى الحياة الفسيحة الواسعة بما فيها من القوى المتصارعة والأعجاد الرائعة . وكان في ذلك ما رأيناه من انشغال باله بشيترا الأميرة التي تروى عنها

السِر البطولية وقصص الفروسية فلا غرو ينتهج الساعة بأنها هي المرأة التي أحبها ، مهما حال في العين جهاها ، لقد وجد الإنسانة الكاملة التي تجمع القوة والضعف معاً . بأس الرجل وقلب المرأة ، خدينة لهوه في الليل ورفيقة سعيه في النهار . فهل يسعنا إلا أن نصدقه حين نسمعه يناديها في خاتمة المطاف : « يا حبيبتي لقد بلغت حياتي كما لها » . نقول « في خاتمة المطاف » لأننا ما كنا لنصدق أرجونا قبل ذلك أي قبل شبعه الحسى واشتغافه كأس اللذة حتى الثمالة . أما بعد ذلك فإن المشاركة في المناحي الفكرية والنواحي العملية قد تكفى وخاصة إذا تهيأ النسل كذلك لقيام الحياة الزوجية وضمان سعادة الزوجين بفضل الاستمرار والاستقرار .

طاغور والمسرحة الرمزية

ليس بالعجيب أن يسلك طاغور سبيل الرمز في مسرحياته فضلاً عن أشعاره . فقد كان طاغور متصوفاً ، والإشارات الرمزية أساس في التعبير الصوفي عند أهل الأديان ، ومنها الديانة الإسلامية ، وفي ذلك يقول الفيلسوف الأندلسي أبو بكر محمد بن طفيل « إن التعريف بطريقة أهل النظر في « المشاهدة » شيء لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد . ومن ظفر بشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً ، فإن الملة الحنيفية والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت منه » .

ومن الكتاب المسلمين الذين عمدوا إلى الرمز الشيخ الرئيس الفيلسوف أبو علي ابن سينا في قصيدته العينية عن النفس ومطلعها :

هبطت عليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تدلل وتمنع

وفيلسوفنا يرمز هنا بالورقاء « وهي الحمامة » إلى النفس ، وقد رمز إلى النفس بالطائر لأنه بالقياس إلى غيره من الحيوان أقل كثافة وألطف جوهرأ ولأنه إذا ذكر الهبوط لم يحسن أن يوصف به إلا الطائر ، ولا شيء في هذا العالم مما يتحرك بالإرادة أتم وأكمل وألطف في الهبوط والصعود من ذوات الجناح . ولما كانت الجواهر الروحانية بالقياس إلى الموجودات الجسمانية موصوفة باللطافة ، كان بينها وبين الطيور مناسبة في هذا الوجه . وقد خص الحمام من بين جميع ذوات الأجنحة لأنه أكثر منها استئناساً بالآدميين ، ولأنه موصوف بكثرة الشوق والحنين .

وقد مضى الفيلسوف الشاعر في وصف أطوار النفس إلى أن قال في ختام أوصافها :

إن كان أهبطها الإله لحكمة طويت عن الفناء الليب الأروع
فهبوطها لا شك ضربة لازب لتكون سامعة لما لم تسمع
وتعود عالمة بكل خفية في العالمين فخرقها لم يرقع
وهي التي قطع الزمان طريقها حتى لقد غربت بغير المطلع
فكأنها برق تألق بالحمى ثم انطوى فكأنه لم يلمع

وندع الأسلوب الرمزي في الشعر إلى الرمز في القصص ونضرب المثال أيضاً من القصص الذي اشتهر عند الحكماء العرب . ومن ذلك قصة «جى ابن يقظان» وقصة «الأخوان أبسال وسلامان» .

وأكبر الظن عندنا أن الأخيرة أصلح القصتين للإخراج في صورة تمثيلية ، لو أن العرب قد عرفوا التمثيل واصطنعوه في ذلك الحين . وهذه شخوصها :

سلامان : أمير على بعض البلاد .

أبسال : أخوه الأصغر .

امرأة سلامان : وهي عاشقة لأخي زوجها .

أخت امرأة سلامان : وهي واقعة تحت نفوذ أختها .

قادة الحرب

خدم ، ومنهم الطاعمون والطابخون .

وفيما يلي ملخص القصة :

« سلامان وأبسال أخوان . وأبسال أصغرهما سنّاً ، وقد تربى على يد أخيه ، ونشأ صحيح الوجه عالماً متأديباً ، عفيفاً شجاعاً . وقد عشقته امرأة سلامان ، فاحتالت على استدراجه بأن قالت لزوجها : « اخلط أخاك بأهلك ، ليتعلم منه أولادك » فأشار سلامان على أخيه بذلك ، فأبى أبسال مخالطة النساء .

ولكنه نزل على إرادة أخيه فلما دخل على امرأة أخيه أكرمته . ثم دبرت فرصة الخلوة به وأظهرت له عشقها ، فانقبض أبسال ، فلما تبين لها أنه لا يطاوعها ، قالت لزوجها سلامان « زوج أخاك بأختي حتى أملك به أمرها » وقالت لأختها « إني ما زوجتك أبسال ليكون لك من دوني ، بل لكي أساهمك فيه » وفي ليلة الزفاف نامت امرأة سلامان في فراش أختها ، فدخل أبسال عليها ، فلم تملك نفسها ، وبادرته بضم صدرها إلى صدره فارتاب أبسال وكانت الليلة غائمة فلاح في الغيم برق أبصر في ضوئه وجهها فانزعج وعزم على مفارقتها .

ومضى أبسال فقال لأخيه « إني أريد أن أفتح لك البلاد » فأذن له فأخذ أبسال جيشاً ، وحارب أقصى محاربة وفتح البلاد لأخيه ثم رجع إلى وطنه مطمئناً إلى أن امرأة أخيه قد نسيتَه فإذا بها قد عادت إلى عشقها فأبى أبسال عليها ذلك ، وعاد إلى الحرب ولكن قواد الجيش خذلوه بتحريضها فسقط في حومة الوغى جريحاً فحسبوه ميتاً وتركوه فاتفق أن عطف عليه مرضعة من الحيوان الوحش ، فألقته ثديها ، فلما عوفي رجع إلى أخيه سلامان وسوى له الملك ، ولكن امرأة أخيه تلواطأت مع أخيه وطاعمه ، فسقياه السم فمات .

وفيما يلي تأويل رموز القصة كما ذكره الطومسي :

(إن « سلامان » مثل للنفس الناطقة ، و « أبسال » للعقل النظري المترقى إلى أن حصل عقلاً مستقلاً وهو درجتها في العرفان إن كانت ترقى إلى الكمال و « امرأة سلامان » القوة البدنية الأمانة للشهوة والغضب كما صخرت سائر القوى لتكون مؤتمرة لها في تحصيل مآربها الفانية ، و « إباء أبسال » انجذاب العقل إلى عالمه ، و « أخت امرأة سلامان » القوة العملية . و « البرق اللامع في الغيم المظلم » هو الخطفة الإلهية . و « إزعاج أبسال للمرأة » إغراض العقل عن الهوى . و « فتحه البلاد لأخيه » اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملكوت و « تغذية بلبن الوحش » إفاضة الكمال عليه عما فوقه . و « الطابخة » هي القوة الغضبية و « الطاعمة » هي القوة الشهوية . . . إلخ) .

ولا نحسب المسرح الهندي القديم يخلو من الإشارات الرمزية . وقد
اشتهر طاغور أول ما اشتهر في العالم الغربي بأشعار « جيتا نجالي » ذات الطابع
الصوفي . فلا عجب إذا رأيناه مع التقدم في السن واقتراب ساعة الغروب التي
تختلط فيها الأضواء بالظلال وتترأى الأطياف ، يتجه إلى تأليف التمثيليات
الرمزية . وسنرى في تمثيلية « ملك الغرفة المظلمة » مدى الاختلاف في الصميم بينها
وبين روائع المسرح الرمزي في الغرب لأمثال « موريس ماترلنك Maurice
Maeterlinck » و « بول كلوديل Paul Claudel » ، وإن كانت تمثيلية
« مكتب أنبريد » لا نخلو من حيث جوها من بعض المشابهة لمسرح « ماترلنك »
ولو من بعيد .

ملك الغرفة المظلمة

— الراجا : Raja —

١٩١٠

الفصل الأول حيث نشهد شارعاً فيه بعض العابرين وحارساً من حرس المدينة يتوافد الوافدون من كل ناحية ليشهدوا المهرجان الذي سيقام على هذه البقعة النزهة الطيبة من الأرض . وما هم أولاء يتساءلون : « أين المهرجان ؟ » فيجيبهم من أهل المدينة رهط مبادر من الشبان : « إن المهرجان في كل مكان » ثم يتغنون وعلى رأسهم جدهم الشيخ « تعال أيها الربيع ، يا ربيع حبي ، تعال مثنياً على دقات قلبي » وينصرف الجميع . ويتوافد آخرون من أهل المدينة . ويجهر أحدهم بالقول « مهما يكن من الأمر ، فإننا لا يسعنا إلا أن نود لو اباح الملك لنفسه ألا يحتجب عن الناس هذا اليوم على الأقل ، فإنه لمن المؤسف حقاً أن نعيش في مملكته دون أن نحظى مرة واحدة برويته » فيعقب على القول مواطن آخر « لو أننا على الأقل نعرف حقيقة السبب في كل هذا الخفاء ؟ » فيهمس هامس منهم « لا بأس أن أخبركم ، فنحن أجمعون أصدقاء وعلى أتم المودة والصفاء . إن الملك مخيف الطلعة ، من أجل هذا عقد النية ألا يظهر لرعاياه » وعندها تختلف آراء الموجودين من المواطنين ويشتد الشغب بين موافق ومخالف . وهنا يظهر رهط الشباب وهم في زياط وصخب وقد جروا معهم جدهم الشيخ . فيبدره أحد المواطنين سائلاً : « في هذا العام وفدت الوفود من كل قطر من الأقطار لشهود مهرجاننا ، ولكن ما من وافد إلا تساءل « كل شيء هنا لطيف جميل — ولكن أين ملككم ؟ ونحن لا نجد لذلك جواباً . فما قولك في هذه الثغرة التي يحس كل واحد في بلادنا فراغها » فيرد الشيخ متعجباً : « أتقول ثغرة يحس

أهل البلد فراغها ! كيف ، والبلد كله مملوء ومفعم ومكتظ بالملك ، فهل تسمى ذلك ثغرة وفراغاً ؟ ، ويأخذ الشيخ ومن معه ينشدون :

« نحن جميعاً ملوك في ملكوت مليكنا

« لا يقيدنا شيء من ذلك الخوف الذي يقيد العبيد عند قدمي ملك العبيد

« إننا في فعلنا ما نشاء نفعل ما يشاء

« إننا في جهادنا لحفر طريقنا ننتهي آخر الأمر إلى طريقه

« وكيف بغير ذلك نرجى في قلوبنا لقاءه

ولا يزال الجلد الشيخ بالمرصاد يجادل المنكرين والقادحين على السواء .
يتهزأ بهم ويستخف عقولهم . ولكن ذلك لم يكن مانعاً من تفشي العجب بين
المواطنين والوافدين من احتجاج ملك البلاد عن مثل هذا المهرجان ، وبينما
هم كذلك يدخل المنادون وطلائع الحرس الملكي فينادي المنادون بمقدم الملك
ويعمد الحراس إلى تنحية الناس عن محجة الطريق ليصطفوا على جانبيه ،
فيتساءل المواطنون : « ملك ؟ أي ملك ؟ » فيصيح المنادي : « ملكنا ، ملك هذه
البلاد » وتظهر الأعلام المرفرفة والبيارق الخاققة وتتعالى أصوات المتادين
الصاخبة وتتكاثر في أعقاب ذلك الجموع ، إلا أن بعض المواطنين لا يبرح
تخالجه الريبة في أمر ذلك الملك الذي يطلع على الناس في أفخر الأبهة وأبهى
الفخفخة ، فيذهب في التماس الجلد الشيخ ليريه الملك في ذلك الموكب الحاشد
ويستطلع رأيه في أمره . فلا يرى الجلد الشيخ في تغمد استدراج الخلق وراء
الموكب الفاخر حتى تكاثر عددهم وبلغوا كل هذا الحشد إلا دليلاً على أن
صاحب الموكب إن هو إلا ملك زائف وزاد اعتقاد الشيخ في زيف هذا الملك
ما كان عليه من جمال الوجه ونعومة الإهاب ورقة الجسم كأنه دمية الشمع .
إنه أتى يرقل في الأرجوان والذهب ليتسول من الناس ، إنه شحاذا أكبر ،
والشحاذا الأكبر يبدو ملكاً في عيون من دونه من صغار الشحاذين .

وفي الفصل الثاني تعرف الغرفة المظلمة ، حيث الملكة «سودارشان» .
ووصيفتها سورانجاما .

الملكة : نور ، نور . ألا يوقد السراج قط في هذه الغرفة .

الوصيفة : مولاتي ، إن غرفتك الأخرى كلها مضاءة — أما تشتاقين إلى
الهرب من النور إلى غرفة مظلمة مثل هذه .

الملكة : ولكن لماذا الحرص على أن تظل هذه الغرفة مظلمة ؟

الوصيفة : لأنه لولا ذلك ما عرفت نوراً ولا ظلمة .

الملكة : إن طول مقامك في هذه الغرفة المظلمة يجعلك تتكلمين على نحو
مظلم غريب — إنني لا أفهمك يا سورانجاما . ولكن ، خبريني
في أية ناحية من القصر موقع هذه الغرفة . إنني لا أتبين لها
مدخل ولا مخرجاً .

الوصيفة : إن هذه الغرفة في غور عميق ، في صميم قلب الأرض . إن
الملك بنى هذه الغرفة خصيصاً لك .

الملكة : ولم ، ولا قحط عنده في الغرف — فما حاجته أن يجعل غرفة الظلام
هذه خصيصاً لي ؟

الوصيفة : في الغرف الأخرى تلاقين الآخرين وإنما في هذه الغرفة وحدها
يمكن أن تلاقى مولاك .

الملكة : خبريني ، سورانجاما ، أتوسل إليك إلا أخبرني كيف منظر
الملك . إنني لم أره قط في يوم من الأيام ، إنه يزورني في جنح
الظلام ويفارقني في ظلام هذه الغرفة . ما أكثر من سألتهم —
ولكنهم أجمعين كانوا يردون بأجوبة غامضة مظلمة — إنني
لأنحلمم يحفون عني شيئاً .

الوصيفة : إن أردت الحق أيتها الملكة ، فإنني عاجزة عن الإجابة عن شكله .
كلا ، إنه ليس من قبيل من يسميه الناس وسياً .

الملكة : ما أحسبك تعنين ما تقولين . ليس وسياً !

الوصيفة : كلا ، يا مولاتي ، إنه ليس بالوسيم . إن القول بأنه جميل فيه
غضب من شأنه غير قليل .

الملكة : هكذا كلامك كله — مظلم ، غريب ، غامض . إني لا أدرك ما تعنين .

الوصيفة : كلا ، أنا لا أقول عنه إنه جميل ، ومن أجل ذلك ، من أجل كونه غير جميل ، فهو بديع كل البدع رائع كل الروعة ، معجزة المعجزات وآية الآيات .

ألا تأنين نسمة خفيفة تسرى ؟

الملكة : نسمة تسرى ؟ أين ؟

الوصيفة : ألا تشمين نفحة لطيفة تفوح ؟

الملكة : كلا ، لا هذا ولا ذاك .

الوصيفة : لقد انفتح الباب الكبير . . . إنه قادم ، مولاي قادم .

الملكة : كيف تفتنين إلى قدومه ؟

الوصيفة : لا يواتيني التعبير ، إني لأخالني أسمع خطواته في قلبي ، فأنا بطبيعة كوني خادمة هذه الغرفة المظلمة ، قد نمت عندي حاسة — في استطاعتي أن أعرف وأشعر دون رؤية .

الملكة : كيف تأتي أن يتيسر ذلك عليك وأنت خادمة ويتعذر على وأنا الملكة .

الوصيفة : إنه من أجل كوني خادمة لا يقوم دون ذلك حائل من نفسي .

(تفتح الوصيفة الباب ، وتنحن للملك ثم تنصرف . ويظل الملك خفياً على الأنظار في التمثيلية كلها)

الملكة : لماذا لا تسمح لي أن أراك في النور ؟

الملك : إذن أنت تريد أن تريني وسط ألف شيء آخر في راحة النهار . لماذا لا أكون الشيء الوحيد الذي تحسبته من هذا الظلام

الملكة : ولكن لا بد لي من أن أراك . إن بي شوقاً إلى لمحة منك :

الملك : لن تطيقى منظري — سوف لا تجدين من ذلك إلا ألماً شديداً المض يهد القوي .

الملكة : كيف تقول لى لن أطيع منظرك ؟ أوه ، لى لأحس حـ
فى حلك الظلمة مقدار ما أنت عليه من الجمال والروعة . فلماذا
نخوفى منك فى النور ؟ . . ولكن خبرنى ، أمستطيع أنت رؤيتى
فى هذا الظلام ؟

الملك : أجل ، لى مستطيع ذلك .

الملكة : وماذا أنت راء ؟

الملك : أرى أن ظلمة السموات اللانهائية التى أدت أفلاكها بقوة حبي.
قد اجتذبت إلى ذاتها نور الألوف من النجوم حتى إذا تلبست
بها ، تحولت متجسدة فى صورة من لحم ودم. وفى هذه الصورة.
كم من دهور من الفكر والكدر ، ومن الأشواق التى لا توصف.
للسموات غير المحدودة ، والعطايا التى لا تحصر من الفصول
المتعاقبة غير المعدودة .

الملكة : أترانى بهذا الإبداع ، بهذا الجمال كله ؟ لى حين أسمعك
تحدث هكذا يزخر قلبى بالبهجة والحبور ويجيش بالزهو
والخيلاء ولكن كيف لى بأن أصدق هذه البدائع التى تحكيها
عنى . لى لا أحسها فى ذاتى .

الملك : إن مرأتك لا تعكسها — إنها تغض منك ، تحمى منك ، تجعلك
تلوحن كالشئ الزهيد القدر انتافه المعنى . ولو أنك تطلعت
إلى نفسك كما تراءين فى فكرى لراعك ما تبدين عليه من
عظمة . فأنت فى قلبى تصبحين غير ذلك الفرد العادى ابن يومه
الذى تحسبى أنك إياه — إنك فى حقيقة الأمر من ذاتى أو بعبارة
أخرى ذاتى الثانية .

الملكة : آه ، أقسمت عليك إلا علمتنى لحظة واحدة كيف أرى بعيونك .

ثم تعود الملكة إلى الإلحاح على زوجها الملك المحتجب على الأنظار ،
وتتوسل إليه أن يظهر حتى تتاح لها رؤيته ، فبعدها آخر الأمر بأنه سيظهر هذه

الليلة أثناء مهرجان الربيع الذى سيقام فى ضوء القمر ، وأن لها أن تطل من برج القصر المنيف على جموع الناس فإنه سيكون هناك بينهم . وإنه سيظهر فى كل ناحية من الحفل ، وأوصاها أن تتعرفه بنفسها ولا تعتمد فى ذلك على غيرها .

وفى الفصل الثالث يظهر لنا ائتمار ملوك البلاد المجاورة على الاستيلاء على البلاد وملكها ويساعدهم على ذلك توهم الملكة « سودر شانا » وهى تطل من برج القصر الملكى على المهرجان أن ذلك الفتى الجميل الذى تقدمه المنادون وطليعة من الحرس ومن خلفهم تجمعت الجماهير هو ملكها . ولم يكن فى الحقيقة إلا دعياً مزيفاً لم يخف زيفه طويلاً على الملوك الماكرين وعلى رأسهم الملك « كانشى » فسخره لبلوغ مأربه . ومن أجل الوصول إلى الغرض المأمول ارتأى كانشى ضرام النار فى بجانب الحديقة المجاور للقصر . حتى تخرج الملكة للنجاة من النار فتقع فى الكمين المنصوب لاختطافها ، وذلك كله بدعوى إقامة ملك فى تلك البلاد التى لا ملك لها يكفل صلاحها . ولكن النار على خلاف الانتظار انتشرت بسرعة البرق حتى عمت كل مكان فى الحديقة فأمسى كانشى والملك المزيف فى حيرة من أمرهما لا يجدان سبيلاً للنجاة بنفسهما . وفى وسط هذا الحريق المشبوب الذى كان من شموله كل مكان أن فوت على كانشى غرضه ، لمحت الملكة وجه الملك الحق أكثر من مرة فأوقعت طلعتة الرهبة فى قلبها الرعب فلا تملك من روعها إلا أن تمضى على وجهها هائمة ، ترى الملك الزائف ، فتتجه إليه تناشده « يا أيها الملك . نجنى ، انقذنى من الهلاك ، إن النار محدقة بى ، فيفاجئها قائلاً : « الملك ، من الملك ؟ أنا لست ملكاً » فتقول مندهشة : « لست الملك ؟ » فيأتى رده الحاسم : « كلا ، أنا منافق ، أنا وغد . » ويطوح بالتاج على الأرض وينطلق هو وكانشى فتصيح الملكة : « لست ملكاً ، إنه ليس الملك ؟ » إذن ، يا إله النار ، احرقنى وصبرنى رماداً ، سألقى بنفسى فى قبضة يديك أيها المطهر الأكبر . صبر بنارك رماداً شتعة عارى واشتياق نفسى وحاجة حسى . وتندفع الملكة إلى القصر صائحة : « إن هذه الجمجرات المشتعلة مأوى . تلك نار هلاكى »

ويلقاها الملك الحق في الغرفة المظلمة ويطمئنها أن النار لن تبلغ إلى هذه الغرفة . ولكن الحزى الذي كان يصحبها في عودتها لم يكن مسه أقل من تلك النار مضاً وحريقاً . لقد تعلقت بحال الملك الزائف فوجدته صغير النفس ساقط المروءة خامل المهمة ، وهي في الوقت نفسه لا تطيق طلعة الملك الحق الذي أمكنها من أن تلمحه وسط الحريق فإذا هو مخيف الطلعة ، حتى إنها لتشفق على نفسها أن تعود بالذاكرة إلى تلك اللحظة التي كشفت لها منه تلك اللمعة . فيقول الملك عاتباً : « ألم أقل لك من قبل إن رؤيتي لا يحتملها إنسان ، ما لم يكن قد تهيأ لذلك . لهذا أردت أن أكشف لك عن ذاتي رويداً رويداً وشيئاً فشيئاً ، لا دفعة واحدة وفي وقت معاً . » فتقول الملكة : « ولكن الخطيئة غشيتني وأفسدت كل تدبيرك . إن احتمال اقتراني بك قد أصبح الآن شيئاً من المحال . لا يمكن أن يخطر لي على بال . أنت كالليل لا يمكن أن آنس بك . لقد رأيت الشيء الذي أحب ، إنه ناصع ناعم كالزبد ، لطيف رقيق كالزهرة جميل كالفراشة » فيرد الملك : « إنه زائف كالسراب ، خواء مثل فقاعة الهواء . بيد أني أترك لك الحرية في الذهاب » وينصرف الملك وتبقى الملكة برهة مع وصيفتها ، تعلم في أثناءها أن الملك بعد إيقاعه الهزيمة بالمؤتمرين وأسرهم شاء له كرمه إطلاق سراحهم . وقد اعترف « كانشي » باندحاره وعاد إلى مملكته ، فترتاح الملكة إلى ما سمعته ، وتخرج ومعها الوصيفة قاصدة إلى مملكة أبيها لتعيش في كنفه ، ولكن أباهما يأبى أن يعرف عنه أن ابنته الملكة خرجت عن طاعة زوجها الملك ، ويصر على ألا تدخل قصره إلا بوصفها خادمة . وتدخل « سودارشاننا » الملكة إلى قصر والدها على هذه الصفة ، فإذا لاحت منها نظرة إلى ناحية الأفق الشرقي رأت عجاوبة من الغبار فوق الحقول وتراءى لها شيء يتقدم كاللواء ، فتصيح مستبشرة : « أليس هذا لواء مركبة الحرب . إنه قادم . لقد جاء أخيراً » ولكن وصيفتها التي آلت على نفسها ملازمتها إلى المنفى ، نفت أن يكون القادم مليكها ، فيتبادر إلى ذهن الملكة أنه ذلك الملك الآخر الزائف الجميل فيراجعها الميل إليه وتتساءل عن اسمه وتؤيد الوصيفة قدومه مع الملك

« كانشى » وتذكر أن اسمه سوفارنا فهلل الملكة « إنه بطلى وجاء الساعة لإطلاق من ربة الأسر » . وكان القادمون فى الواقع هم الملوك الغرباء السبعة بجيوشهم المجتمععة وفى مقدمتهم الملك « كانشى » الذى أعلن قدومه للمطالبة بتسليم الملكة إليه إنقاذاً لها مما تلاقيه فى قصر والدها من الامتهان وإسقاط الحرمه والمقام ، ويهدد فى حالة الرفض بضرب الحصار وشن الحرب . ولا يكاد ينصرف الرسول لإبلاغ هذا النذير ، حتى يظهر الفرع على الملك الزائف الجميل من اجترأ كانشى ويفكر فى الانخزال عن الجماعة طلباً للسلامة والنجاة بنفسه ، ولكن كانشى يمنعه ويعدده أسيراً . فإذا الملكة المشوقة الملهوفة تطلعت من نافذة القصر المحاصر إلى مجتمع الملوك فى المعسكر رأت من بعيد على رأسهم ملك كانشى ، رأت عند رأسه حامل مظلة فإذا هو بطلها وفارس أحلامها الجميل سوفارنا فتقول نادمة « كيف لمثل هذا الجلال أن يفتنى ؟ ما عساي أن أفعل لأطهر عينى من هذا الدنس وأغسلهما من هذه الجنابة ؟ » فتجيها الوصيصة « عليك غسلها ودحض الدنس عنها فى تلك اللجة من الظلمة التى لا قرار لها ولا حد يحدها » .

وهنا يتدخل الملك الحق فيزلزل العرش من تحت الملك كانشى . فتتخلع قلوب الملوك ثم لا يلبثون أن يسمعون إلى صوت موسيقى تقترب فيتوهم كانشى أنها تعلن قدوم الملك ، فإذا القادم ذلك الجد الشيخ ، يدخل عليهم وهو ملتئم درعاً سابغة ، فيصيحون به : « من أنت ؟ » فيهتف : « إنه الملك آت » فيهم الجميع بالانفضاض خائفين إلا كانشى ، فإنه على الرغم من تهوؤ الملوك الآخرين للرحيل وفرار حامل مظلة الجميل ، لم يزل كانشى ثابت الجنان رابط الجأش لا يبرح مكانه فيراجع الملوك أنفسهم وبيقون مستمسكين بالبقية الباقية من شجاعته حتى لا يستأثر كانشى وحده بالغنيمة التى أتوا من أجلها ، بيد أنهم كانوا واهمين أجمعين فلقد أظهر الملك الحق آيته وأرسل عليهم مثل العاصفة العاتية وحقت عليهم كلمته ففترقوا وقد اختلط الحابل بالنابل والراكب بالراجل فى هرج ومرج هائل ، وهكذا انتهى القتال فى الحال . وأقبلت الملكة على الوصيصة تسألها : « لقد انتهى القتال تواء ، فتى هو

آت ؟ « إني لأحس في قلبي دقة فرح يكاد ينشق لها صدرى . ولكننى أكاد أهلك من الخزى أيضاً . أواه ، كيف أريه وجهى ؟ فتقول الوصيفة : « توجهى إليه فى خشوع ليس بعده خشوع وتسليم ليس بعده تسليم ، فإذا كل خزى قد زال عنك فى التو والساعة . » وتنطلق الاثنتان فى حلك الظلام فى الطريق الطويل نفسه عائدتين إلى قصر الملك الرهيب الحبيب ، وترفض الملكة اقتراح من اقترح عليها أن تأتى مركبة تستقلها ، كما ترفض أن يوفد بعضهم أحداً ليأتيا بحلها الملكية وتصر على أن تسعى إلى مليكها على الأقدام وأن تمسك عليها بثوب الخادمة لأنها اليوم خادمتها وليست ملكته . وبعد المسير الشاق الطويل يطلع عليها الفجر وتراءى لها من بعيد الأبراج الذهبية التى تعلو قصر الملك . وفى الغرفة المظلمة تقول الملكة سودارشاننا للملك :

سودارشاننا : مولاي ، لا ترد لى ذلك التشریف الذى كنت تولينى إياه ثم صرفته عنى — كلا ، لا ترده يا مولاي إني الخادمة عند قدميك لا أبغى تشریفاً غير شرف خدمتك .

الملك : أو تطيقين رؤيتي الآن ؟

سودارشاننا : أجل أجل أطيق ذلك . لقد كنت أنفر من رؤيتك لأنى كنت أنشدك فى بستان اللهو وفى مخادع الملكة ، وهناك كان أنحس خدمك يبدو أجمل منك . ولكن حمى الاشتياق هذه قد زابت عيني إلى الأبد . ليست لك تلك الوسامة يا مولاي لأنك فوق كل شبيه .

الملك : إن ما يمكن أن يكون ثمة من مشابه فهو منعكس فيك .

سودارشاننا : إذن تكون تلك المشابه عندى منقطعة النظر . إن حبك يعمر روحي ، وفى هذا الحب يترأى وجهك فلا شىء من هذا يخصنى كل شىء لك وحدك يا مولاي .

الملك : إني فاتحٌ أبواب هذه الغرفة المظلمة اليوم . لقد انتهت التجربة :
هنا . تعالى ، تعالى معي الآن ، تعالى إلى العالم الخارجي ،
إلى وضوح النهار ، إلى النور .

سودارشاننا : قبل أن أخرج ، دعني أركع عند قدميك ، في جنح ظلامك
الرهيب يا مليكي المحتجب الحبيب ، يا من ليس مثله أحد :

ولا بأس بعد أن عرضنا هذه التمثيلية الرمزية على القارئ أن نعرض إلى
حل رموزها اعتماداً على ما نعرفه من فلسفة طاغور التصوفية وما أشار إليه
نقاده من الهنود في تعليقاتهم . وخلاصته أن المليك غير المنظور إشارة إلى الله
جل بجلاله ، وبين يديه النفس الإنسانية مرموزاً إليها بالملكة سودارشاننا ومن
ثمة تكون الغرفة المظلمة هي الوعي الباطن . ولقد ضلت الملكة في بادئ
التجربة لحظة حين وقعت عيناها على الجمال الحسي العاطل من المعاني الروحية ممثلاً
في شخص الملك الزائف سوفارنا ، على حين روعتها اللمحة التي تراءت لها من
الذات العلية لأنها على غير صورة البشر . فهي لم تكن قد تهيأت لمثل هذه
الرؤى . أما ختام التمثيلية بصدور الأمر العلي بخروج النفس الإنسانية
في شخص الملكة إلى العالم الخارجي فإنه يذكرنا بالفكرة التي لا يني تكررها
طاغور وهي أن خلاص النفس لا يكون بلوغه بالتأمل في الخلوة فحسب ،
بل لا يتم خلاص النفس إلا بالعمل الصالح والجهاد في الدنيا الواسعة .

مكتب البريد

— Dak - Ghar : Post - office —

١٩١٢

بطل هذه المسرحية صبي اسمه « آمال » وهو طفل عليل يكفله منذ عهد قريب الشيخ « مدهاف » الذي كان شغوفاً به . ولكنه لم يكن أباه في الواقع بل تبناه ، إذ كان لم يرزق عقباً من زوجته وكانت تتحرق شوقاً إلى أن تتخذ لها ولداً ، وكان مدهاف يعارض في أول الأمر كراهة منه أن يصير ماله إلى كائن من كان من غير صلبه . غير أنه اتفق أن مات أخو زوجته — وكان أرمل — عن هذا الطفل اليتيم ، فلم يبق له من يرعاه غير خالته ، فما كاد يدخل دار « مدهاف » حتى أحبه الشيخ وتعلق به قلبه كما لو كان من صلبه ، فهو اليوم فلذة كبده وأعز شيء في الوجود عنده .

ولما كان مدهاف شديد العناية بالمحافظة على حياة « آمال » ، فقد كان على الدوام يساوره الخوف من ألا يستطيع إنقاذه من علته . وكان الطبيب على عادة دجاجلة القرية من المتطبين يشتط في تعاليمه المستقاة من الأسفار القديمة . فزعم أن التعرض لشمس الحريف وبرد هوائه تضر المريض الصغير أبلغ الضرر ، ولم يكن يسع مدهاف في جهله بالطب ، وشديد حرصه على سلامة المريض الصغير إلا احتجازه في داخل غرفة صغيرة عن العالم الخارجي ، ففتته تيار الحياة التي يراها تمر به في الشارع ، من عمال يخرجون لمزاولة أعمالهم وأطفال منهمكين في ألعابهم . ولم يكن آمال مفتوناً بكل هؤلاء فحسب ، بل كان فاتناً لهم كذلك . وكان أولهم بائع اللبن الخائر ، فقد طربت نفس الصبي — بادیء ذی بدء — لصوت ندائه على سلعته ، ثم أخذ يسأله من أين هو قادم ، وعما إذا كانت قريته بعيدة فإذا رد عليه بأنه من قرية

على نهر « شاملى » عند سفوح تلال « بانشهورا » ردد الصبي هذه الأسماء فى لهجة الإعزاز والحب ، حتى بدا له أنه ربما يكون قد رآها وإن كان لا يذكر متى كان ذلك . فلا شك أنها فى ظلال بعض الأشجار القديمة الكبار ، وأن الماشية ترعى فيها على سفوح التلال ، وأن نساءها يخرجن فى السارى الأحمر بملاّات الجرار من النهر ثم يحملنها على رؤوسهن . وعلى الرغم من بساطة هذا الوصف العام ، فإن الدهشة تأخذ من بائع الألبان حتى ليجزم أن الصبي كان لا محالة هناك فى يوم من الأيام للنزهة ، ولكن الفتى يؤكد له أنه ما ذهب قط هنالك ، ويأخذ العهد على بائع اللبن أن يصحبه إلى هنالك فى أول يوم يأذن له الطبيب بالخروج . ولا يكاد ينصرف اللبن حتى يرفع الصبي عقيرته بمحاكاة ندائه على اللبن ، فإذا بالخفير يصيح به :

- الخفير : فيم هذه الجلبة . ألا تخيفك أمثالى ؟
 آمال : لا ، ولماذا أخافك ؟
 الخفير : هب أنى سقتك أمانى ؟
 آمال : إلى أين ، أو تأخذنى بعيداً إلى ما وراء التلال ؟
 الخفير : هب أنى سقتك إلى الملك .
 آمال : إلى الملك ؟ ليتك فاعل ذلك ، أتراك فاعله ؟ ولكن الطبيب
 وأأسفاه لن يسمح لى بالذهاب .
 الخفير : الطبيب . . فهمت . إن وجهك شاحب ، وعيناك حولهما دوائر
 سود ، وعروقك بارزة من يديك الضعيفتين المعروقتين .
 آمال : ألا تدق الناقوس أيها الخفير .
 الخفير : لم يأت الوقت بعد .
 آمال : إن البعض يقول لم يأت الوقت ، على حين يقول البعض لقد فات
 الوقت ، ولكن الذى لا شك فيه أن الوقت عندك يأتى حين يدق
 الناقوس .
 الخفير : بل إنى أدق الناقوس حين يأتى الوقت .

- آمال : إني على كل حال أحب أن أسمع ناقوسك .
- الخفير : ؟ إن ناقوسي يدق ليقول للناس إنه الزمن لا ينتظر أحداً ولكنه ماض أبداً .
- آمال : إلى أين ، وإلى أين البقاع ؟
- الخفير : هذا ما لم يعلمه أحد .
- آمال : كم أود أن أطير مع الزمن إلى تلك البقعة التي لا يعلم أحد عنها شيئاً
- الخفير : كل نفس لا محالة ماضية إلى هناك يوماً من الأيام يا بني .
- آمال : وأنا أيضاً ؟
- الخفير : نعم وأنت أيضاً .
- آمال : ولكن الطبيب لن يسمح لي بالذهاب .
- الخفير : إن الطبيب نفسه قد يأخذك بيده ذات يوم إلى هناك .
- آمال : إنك لا تعرفه ، إنه لن يفعل ذلك . فهو لا هم له غير احتجاري هنا .
- الخفير : سيأتي من هو أعظم منه ويطلق سراحنا .
- آمال : ومتى يعودني هذا الطبيب العظيم ؟ لم أعد أطيع البقاء .
- الخفير : لا ينبغي لك مثل هذا القول يا بني .
- آمال : قل لي ماذا يجري هناك في ذلك البيت القائم على الجانب الآخر من الطريق ؟ والذي فوقه علم يرفرف دواماً عالياً والناس يختلفون إليه دواماً داخلين خارجين .
- الخفير : هناك ؟ إنه مكتب للبريد الجديد .
- آمال : مكتب بريد ؟ مكتب بريد من ؟
- الخفير : مكتب بريد من ؟ لا وجه للسؤال : مكتب بريد الملك بطبيعة الحال
- آمال : والخطابات ترد من الملك إلى مكتبه ها هنا ؟
- الخفير : بطبيعة الحال ، وفي ذات يوم قد يرد عليه خطاب لك .
- آمال : خطاب لي ولكني لما أزل ولداً صغيراً .

الخفير : إن الملك يبعث رسائل قصاراً للصبية الصغار .
آمال : ما أبدع هذا ، ومتى تصلني رسالتى ؟ وكيف عرفت أنه سيكتب
لى ؟

الخفير : ولولا ذلك ما أقام مكتباً للبريد هنا تجاه نافذتك ، ومن فوقه
يرفرف العلم الذهبى .

آمال : ولكن من سيجمل لى خطاب الملك حين يرد ؟

الخفير : للملك عدد عديد من سعاة البريد .

آمال : حسناً ، ولكن أين يذهبون ؟

الخفير : إنهم ينتشرون فى أنحاء البلاد . متقلين من باب إلى باب .

وينصرف حارس الليل ويغيب بناقوسه فى الظلام غن أنظار الصبي ،
ولكنه ترك فى نفسه حلمًا لن يفارقه إلا مع مفارقة النفس . حلمه بقدم ساعى
الملك يحمل إليه رسالة الملك .

منذ هذه اللحظة ترى آمال يمر به العمدة الجمعجاع « بانشتان » والفتاة
اللطيفة « سودها » بائعة الأزهار ، والأفواج من الصبية الصغار ، وهو لا ينى
فى حوارهم معهم يعود إلى السؤال عن سعاة الملك وعن رسالة الملك .

ولا نحسبنا فى حاجة إلى الاستمرار فى سياق القصة والمزید من إبراد
الحوار ، فإن هذا القدر — فيما نعتقد — فيه الكفاية وفوق الكفاية للكشف عما
تنطوى عليه هذه التمثيلية من الرمز .

لقد أرسل إليه مالك الملك رسالته مع الطبيب الملكى الذى قال له :
« أشعر أنك فى حالة تسمح لك بمغادرة الفراش إذا ما حضر الملك عند
منتصف الليل ؟ » ويجلس الطبيب عند رأس المريض :

« والآن التزموا الهدوء جميعاً . إن النوم يداعب عينيه . إنه على وشك
النوم . أطفئوا المصباح . دعوا ضوء النجم وحده ينساب إلى حجرتة . التزموا
الصمت . لقد نام . »

ويحتج مادهاف والد الصبي بالتبني : « إن أعصابي مضطربة . خبروني ،
هل ثمة ما يبشر بالخير ؟ لماذا يطفئون نور الحجرة ؟ أينفى ضوء النجم ؟ »
فيصيح به من الحاضرين شيخ ناسك : « صه يا عديم الإيمان » .

وعندها تدخل الغرفة فى لطف تلك الفتاة اللطيفة سودها بائعة الأزهار ،
فتنادى بصوت رفيق :

سودها : آمال

الطبيب الملكى : إنه نائم .

سودها : لقد جئته ببعض الأزهار ألا أستطيع أن أسلمها إليه فى يده؟

الطبيب الملكى : أجل تستطيعين .

سودها : ومتى يستطيع؟

الطبيب الملكى : عند ما يحضر الملك ويدعوه .

سودها : هل لك أن تسر إليه بكلمة تيابة عني ؟

الطبيب الملكى : ماذا تريدنى أن أقول ؟

سودها : قل له إن سودها لم تنسه .

وهنا تنتهى التمثيلية ولكن الستار لا ينزل عليها إلا وقد ارتفع الستار عن
أهم رموزها وهو الإشارة إلى مالك الملك سبحانه ، وإلى الروح الإنسانية
المتطلعة إلى ظاهر الكون والمتشوقة إلى ما وراءه ، ثم الموت المشار إليه برسالة
الملك ، ثم الرسول المنقذ فى شخص الطبيب الملكى ، وأخيراً ذلك العزاء عن
الموت ، فيما يكفله الحب من البقاء فى الذكرى .

بيد أن الشأن فى تقدير هذه التمثيلية لا يقف عند كونها رمزية فإن من
أبداع ما فيها وأبلغه أصالة ، طريقة طاغور فى اكتشافه عن طريق آمال ما يشبه
بدائع الخيال فى شواغل الحياة اليومية ومتصرفاتها العادية . فإنه من الطبيعى
فى صبي مثل آمال محتبس فى حجرة صغيرة ولا عهد له بالحياة ألا يحس
الرتابة المملة فى تلك الدورة اليومية فى حياة الرجل العادى . بل يجد ما يعجب

له ويندهشن في كل نامة وحركة في الخارج . وقد كان من قورة هذا التعجب
والانفعال في الصبي وهو يرمق بائع اللبن ويستدرجه في الحديث عن أبقاره
ومراعيها على سفوح الزواقي في قرينته التي تظللها الأشجار الكبار على ضفة النهر
أن انتقلته العدوى إلى بائع اللبن . نفسه فصارت لهذه الحياة اليومية جلوة جديدة
في عينيه وحيوية ينطق بها الانفعال في لهجته وعلى شفثيه . وهكذا سائر من
استوقفهم الصبي آمال وداخلهم في الحديث يضاف إلى ذلك أن آمال لم يكن
يتوق إلى التجول في الشارع الممتد عند بيته والتطلع إلى كل شيء فيه بل كان
مشوقاً أكثر من ذلك إلى ما وراء الراية التي تحد بصره ، يحلم بما يمكن أن
يكون هنالك . ولا يفوتنا أن نذكر أن مكتب البريد كان عند الراية كالجد
الفاصل بين الناحية التي كانت فيها دار الفتى والناحية الأخرى . وهذا الشوق
من الصبي آمال إلى ارتياد ما لا عهد له به من البلاد النائية العجيبة يربط
هذه التمثيلية بالحكايات الجرافية التي تناسب الأطفال . وهكذا جمعت
مسرحية « مكتب البريد » بين فنون شتى من التأليف كلها شائق فائق ، وهي
من ثمة تعتبر أروع مسرحيات طاغور ولعلها خيرها ، فضلاً عن أنها أنجح
تمثيلياته على مسارح الهند ومسارح البلاد الأخرى في مشارق الأرض ومغاربها .

خاتمة

قبل أن نختم هذا العرض الموجز لا يسعنا إلا التنبيه إلى أننا لم نحاول - لضيق المجال - استقصاء كل ما كتبه طاغور للمسرح ، وآثرنا أن نورد أشهر تمثيلياته على سبيل المثال . ليتسع لنا المجال في تناولها بالقدر الكافي من التفصيل والتحليل .

والقارىء لهذه التمثيليات يلمس لا محالة في صاحبها التعدد والوحدة معاً . ذلك أن طاغور المسرحى متعدد الجوانب في أساليبه المسرحية ، فهي تارة في الصميم من تقاليد المسرح الهندي ، وهي تارة أخرى متأثرة بالمسرح الشكسبيرى ، ثم هي غير هذا وذلك في كثير من الأحيان ولكنها جميعاً تنظمها وحدة من حيث تصور طاغور للفكرة الدينية والقيم الأخلاقية ، وما ذلك إلا لأن نابغة الهند طاغور لم يكن فناناً فحسب ، بل كان فناناً إلى جانب كونه مفكراً ، ثم إن تفكيره كانت له دعامتان راسختان في طبيعته وهما الإيمان وقوة الشخصية . وهذا ظاهر في أشعاره ظهوره في قصصه ومسرحياته وسائر آثاره .

اعتمدنا في هذا المقال على ذكريات طاغور وسائر مؤلفات التمثيلية وغير التمثيلية فضلاً عن مؤرخى حياته ونقاده ونذكر منهم Edward Thompson وإرنست رايس ، ومارجورى سليكس ، و س. جوبتا ، واد كرشنان، وغيرهم .

ایسمائیل مظہر

عناصر الفصیحۃ القصیرة
فأدب طاعور

عنصر القصيدة في أدب طاغور

إن أدب طاغور ، بمختلف ألوانه ونواحيه ، وحدة لا تتجزأ . تتجلى هذه الوحدة في تمثلياته وشعره وأغانيه وقصصه . ذلك أنه أدب انساني . وقبل أن يكون طاغور كاتباً أو شاعراً أو قصاصاً ، فهو « إنسان » بكل ما تتضمن هذه الكلمة من رفيع المعاني والمثاليات .

كثيراً ما نتكلم في روح الشرق . فأى شيء نعني بهذه العبارة ؟ لعلنا نختلف كثيراً فيما ينطوي عليه روح الشرق . غير أننا مهما اختلفنا ، ومهما تباينت مفهوماتنا لتقاء ذلك ، ومهما تشعبت وجهاتنا في تصويره ، فلا أظن أننا نختلف في أن الميجور الذي يدور من حوله المعنى المدرك من روح الشرق ، إنما يعنى به أن الشرق « إنساني » فمن الشرق ؛ ومن الشرق وحده ، صدرت جميع الرسائل الإنسانية ، ولم يصدر من غيره رسالة واحدة لها هذا الطابع ، أو اصطفت بهذه الصيغة .

وطاغور حلقة من سلسلة أصحاب الرسائل من أهل الشرق . فأصحاب الرسائل المنزلة ، موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام ، انحصرت رسالاتهم في « الإنسان » ، وكذلك انحصرت فيه رسالات الفلاسفة والمصلحين مثل كونفوشيوس وبوذا وغاندي وطاغور . أولئك الذين يشرفون بهام الجبابة على تاريخ البشر ، كأنهم المعالم الثابتة على محيط دائرة مركزها « الإنسان » . فإذا نظرنا في القصيدة القصيرة في أدب طاغور ، فواجب علينا

إذن ألا نتخذ من هذه الحقيقة نقطة ابتداء ليس غير ، بل نتخذها أساساً للبحث .

ولا بد لي قبل أن أمضى في تحليل القصة القصيرة في أدب طاغور ، أن أبين عن النهج الذي أتبعه في هذا البحث .

أول شيء أتكلم فيه هو طبيعة التحليل الأدبي الفني الذي استخلصته من أدب طاغور . . . وسأحاول أن يكون مركزاً بغير استطراد ، مجملاً بغير تفصيل ، فأتناول فيه طبيعة القصة عنده وأظهر من طريق الاستنتاج العناصر التي تكتمل بها القصة بوصفها عملاً أدبياً الجمال جوهره ، مظهراً ناحية الكمال وناحية النقص في تأليف القصة وموضوعها ومرماها ، وما ينبغي أن تنصب فيه من قوالب الألفة والوضوح .

وما كان لي أن أقتصر في هذا البحث على تحليل بعض من قصص طاغور القصيرة . فهما بلغ عدد القصص التي أتناولها بالتحليل ، فلست بالغاً من فن طاغور إلا ناحية غير كاملة منه . وإنما سقت البحث في تحليل القصص القصيرة عند طاغور عن طريق استخلاص الصور التي يكتمل بها الفن القصصي ، تاركاً لمن يريد أن يحلل هذا الفن عند طاغور ، أن يتخذ من هذه المبادئ مقياساً يقيس عليه إن شاء ورجحت عنده أصالته .

على أن هذا كله كان انعكاساً عن أدب طاغور في نفسه . وإنما أردت بهذا البحث أن يكون عرضاً لما بلغ هذا الفن من كمال عنده . وكل من يعكف على قراءة قصصه القصيرة ، فسوف يرى أنها تنطوي على أنخص ما عرضنا له من قواعد الفن الرفيع في بحثنا هذا . فهذا البحث إذن انعكاس عن أدب طاغور في القصص القصيرة .

الأقصوصة قصة قصيرة ، من الممكن أن يعالجها كاتب ذو خيال وبراءة فيخرج منها قصة طويلة ، إذا شاء ، بل إنه قد يخرج منها قصة مفرطة الطول :

ومن هنا كانت الطبيعة الفنية للأقصوصة والقصة واحدة تقريباً ، ولا فارق بينهما إلا في التفاصيل والوقفات والوصف وإدماج الأحداث العارضة في ثنايا الأحداث الأصلية . وإذن فخصيات القصة هي خصيات الأقصوصة ، اللهم إلا فوارق التفصيل والسرد .

والاستيعاب من خصيات القصة . ونقصد بالاستيعاب قدرة الكاتب وحرية في أن يطيل الوقوف عند مكان أو يامح إليه لمحة عابرة ، وأن يطنب في وصف الشخص أو الحادث إطناباً لا يقيده فيه قيد ولا يمنعه من ذلك قاعدة ولا عرف ، أو يشير إليه إشارة قد تكون إضافة ضرورية لكيان القصة وقد تكون لمجرد ذكر خاطرة قامت في ذهن الكاتب أو إحساس جاشت به نفسه .

والشعر الحماسي والدرامة ، فهما الكثير من طبيعة الاستيعاب . نلاحظ ذلك في الملاحم الكبرى مهما كانت موضوعاتها ، ونلمح في بعض الدرامات . فقد يقف كاتب الملحمة الحماسية عند شخص أو مكان أو حادث ويتدفق ما شاءت له شاعريته أن يتدفق من غير أن يشعر أنه محدود بحدود أو مقيد بقيود غير قيود فنه . وكذلك كاتب الدراما قد يختار موقفاً يلقي فيه خطيب خطبة طويلة أو شاعر يلقي قصيدة أو واعظ يوح بموعظة .

ولا يبعد أن يمتد هذا الاستيعاب إلى الشعر الغنائي . وفي هذا المجال الاستيعابي الطليق قدر كبير من الحرية المحببة ، ليست من نصيب أولئك الذين يمارسون فنونا ذات حدود وقيود .

غير أن القصة أوسع هذه الفنون استيعاباً . هي لا تتقيد بأوزان ولا قوافي ، ولا تهتم بذلك النهج الخطابي العريض الذي تفرضه على الشعراء طبيعة الشعر الحماسي وشعر الغناء .

تأبى للقصة الخضوع للحدود والتعريفات ، بل تأبى الإذعان لشيء إلا لفن الكاتب وخیاله ونزعاته ونظرتها الاجتماعية أو الفلسفية أو ماضيه أو أحداث.

عصره إلى غير ذلك من المورثات التي لا يمكن أن يخلص منها فنان أصيل الفن ، فيه ألمعية الشعور بما يدور حوله من أحداث وما ينطوى عليه محيطه من صور . غير أن لهذه الحرية المحيية ثمناً لا بد للفنان أن يؤديه ، فإذا لم يؤده أصيب فنه إما بالفساد وإما بالسطحية . ذلك بأن الحرية تزيد من مسئولية الإنسان كلما اتسعت دائرتها وانفسحت آفاقها ، يستوى في ذلك الناس جميعاً مهما اختلفت منازلهم في الحياة . والفنان أشدهم مسئولية ، لأن الفن أرفع وظائف الحياة ، فهما يكن من أمر ما يباح للقصاص وما يتسمح فيه معه ، فإن قدرته التخيلية لا ينبغي أن تراخي أو تفتر ، وروحانيته يجب أن تظل متماسكة منبثة في أنحاء عمله الفني ، بدرجات متقاربة جد التقارب ، حتى لا يصاب العمل الفني بما أسميه « نوبات التراخي » ، وهي على وجه القطع ، تلك الفترات التي يصاب فيها الفنان بخمول الروحانية .

ومهما يكن من أمر ما يضيف الفن على كاتب القصة من حرية ، فإن المبالغة في الذهاب بهذه الحرية إلى ما يتجاوز حدود الضرورة ، مضرة بالموضوع وبالفن وبالفنان . فإن هذه الحرية إذا أصبحت اعتداء على القارئ انقلبت مفسدة للفن . فإنه من المفروض دائماً أنه من واجب القصاص ألا يرهق القارئ أو يضجره . وهذا لا يتيسر لكاتب فنان ما لم يكن قادراً على الاحتفاظ بخياله حياً ، وب عقله يقظاً ، وبحواسه مشبعة بمادة القصة ، وبروحه متجهة على وجه الدوام بتلك القوة الغيبية التي تدفعه دائماً نحو عالم التخيل .

قليل من كتاب القصة والأقصوصة أولئك الذين لا نلاحظ في مسار تخيلهم ذلك الانقطاع أو التخلخل الذي يصيب فهم بالإعياء والعجز عن بلوغ الكمال ، أو على الأقل الدرجة المستطاعة منه . فليست مهمة كاتب القصة محصورة في رواية الوقائع ووصف الأشخاص وتواصل السياق . بل إن عليه واجباً آخر

أهم من جميع ذلك ليسمو بفنه . عليه أن يستغرق في ما يقص وأن يندمج فيه وأن يجعل عواطفه وإحساساته مطاوعة لمقتضى الموقف وطبيعة الأشخاص الذين يحركهم في إطار ذلك الموقف . وذلك يتطلب منه دائماً أن يكون جى الروح والوجدان ، مستيقظ الخيال ، ملماً بأطراف نفسه وعقله معاً ، ليندفع بهما معاً نحو تحقيق هدف فنى . بهذا وحده يمكنه أن يتفعل بالأحداث ويتفاعل معها ، ليصبح هو بذاته جزءاً من فنية القصة . بل إن لهذا الانفعال والتفاعل حقيقة أخرى ينتفع بها كاتب القصة ولو لم يلزمها إدراكاً حسيّاً ، ذلك أنه يصبح ناقد نفسه بنفسه . فلا يشتط ولا يتخلف عن الدوران في حدود قصته الفنية ، تلك الحدود التي إذا تجاوزها أصيب بإحدى ظاهرتين مدمرتين ، فإما الإلهاق وإما الفسولة . وكثيراً ما ألحظ إحدى هاتين الظاهرتين تطل بوجهها الكريه من خلال كثير من القصص الحديثة . أضف إلى ذلك أن كاتب القصة ، إذا ما تراخى هتمته عن التزام تلك الحدود الفنية ، يفرض ضريبة مرهقة على قدرة الاصطبار عند قرائه ، بدلا من أن يشبع فيهم الإحساس بالرضى والراحة النفسية والشعور بالجمال .

الأسلوب والإنشاء شيئان مختلفان كل الاختلاف . فالأسلوب يتعلق بجمال العبارة والبيان ومسايرة مقتضى الحال مع سلامة الجملة وسهولتها . أما الإنشاء فأكثر ما يتعلق بالخطايات والاستطراد والإطالة في الوصف والإطناب في شرح المواقف والتورط في التحليل على نحو غير ذى ضابط إلا حب تفخيم الكلام وتفخيم معانيه بانتقاء ألفاظ رنانة ، تطن ولا تؤدى معنى يساوى طينها . ولقد كان الإنشاء وما يزال عند بعض الكتاب الصخرة التي تحطم عليها فن الكثيرين من كتاب القصة . وهنا نسأل ، لماذا ؟

الأسلوب والإنشاء إن اختلفا ، فهما عبرتان لجوهر واحد ، كالطول والعرض ، إن اختلفا فهما من لازمات المادة . أما مادة القصة فهي الفن . وإذن

فعلى الفنان الذى يريد أن يخرج مقروعات لها صفة الجمال ، أن يربط دائماً بين الأسلوب والإنشاء ، ليزاوج دائماً بين البيان وحسن السبك ، وبين الاستطراد الخطابى الذى لا غنى للفن القصصى عنه . فكاتب القصة الذى لا يفتن إلى حسن الأسلوب ويتطوح مع الإنشاء الخطابى ، يفقد بذلك أخص عناصر الفن التعبيرى ، أى جمال العبارة والبيان ومسايرة مقتضى الحال . كذلك الكاتب الذى يعتمد على الأسلوب وحده ثم يهمل ناحية الاستطراد الخطابى ، ينحرف بعض الشيء عن فنيته ، أو أقول إن فنيته لا تكون متكاملة . على أنى إلى جانب هذا أرى واجباً على أن أقول إن المبالغة فى حسن الأسلوب نزوع إلى الجمال ، والإفراط فى الإنشاء الخطابى نكسة ينبغى أن تجتنب .

هنالك فئة كبيرة من الكتاب ذوى العبقرية القادرين على تصوير الحياة وما توحى به من الجمال أو السلوى أو العظة أو الحكمة . كما أن من الكتاب من هم قادرون على تصوير نقائص هذه الأشياء بفراهة فائقة . كلا الفئتين خصتا بالخيال الحصب المديد الآفاق ، وفيهما القدرة على التعمق فى حقائق الأشياء وأداء جميع ذلك بأسلوب رائع أخاذ . ولكن قلما يفلح الكثيرون منهم فى إخراج مؤلفات لها صفة البقاء ، لا لشيء إلا لأنهم لم يدركوا أن لتأليف القصة طولاً هو الأسلوب ، وعرضاً هو الإنشاء ، فتأثر نتائجهم بأحد العرضين ، دون أن يقوم لديهم أن هذين العرضين إنما هما لازمتان لجوهر يقومان به ، هو الفن ، ومن غير أن يهتموا بالقدر الذى يدخلونه فى مؤلفاتهم من كليهما ، ليخرجوا بذلك مخايل الجمال والمنشود .

كثير من كتاب القصة ، طويلة أو قصيرة ، ينصرفون فى أغلب الأحيان عن لباب قصصهم ، إلى إظهار كفاياتهم الشخصية فى القدرة على الإنشاء أو الوصف أو التعبير عن المشاعر والأحاسيس ، ناسين أن ذلك من شأنه أن يتحرف بهم إلى تشويه الصورة التى يحاولون رسمها ، أو يطغى على الغرض الأصيل الذى من أجله يكتبون قصة . ذلك فى حين أن أول واجب على

الفنان ، تدع عنك من هو ، أن يصل إلى الكمال أو يطاول الكمال ، وأن يترفع عن خلق المثيرات المفتعلة ، هذا إذا كان ينشد أن يكون أكثر انتجاعاً للجمال ، وأن يكون أميناً لموحيات الفن الرفيع .

إذا كانت القصة ، أول شيء ، عملاً فنياً ، وهى من الفن فى الصميم ، اقتضى ذلك أن تكون الألفئة أخص جواهرها . والألفئة فى عمل الفنان لا تستمد من شيء خارج عن طبيعته . هى تنبع من أعماقه . هى من خلق الفنان . ولكن على أى العناصر تقوم هذه الألفئة ؟ أول شيء تقوم عليه هو أن يحدد الفنان المدى الذى تذهب إليه تصوراته ، بحيث لا يطيل الحبل لتصوراته فتتعدى المدى الضروى ، ولا يكتبها فتظل قاصرة عن أن تمد فنه بحيوية الخلق . كذلك يحتاج إلى تركيز ما اكتنز خياله من تجارب وأحداث ومحصول علمى وأدبى ، وأن يختار مما اكتنز ما هو ضرورى ، وأن ينبذ ما دون ذلك ، أخذاً بأحوط السبل فى الاحتفاظ بألفئة العمل الفنى ، والابتعاد عن الإفراط فى التخيل أو الإطناب فى الوصف ، مما قد يبدو معه العمل الفنى كأنه قزم فى ثوب عملاق أو عملاق فى إهاب قزم ، أو حسناء فاتنة فى ثياب مهلهلة ، أو عجوز شمطاء فى ثياب الزفاف .

قد يتخيل بعض كتاب القصة أن هذا الحصر من شأنه أن يصيب فهم بالنقص أو أن يكون سبباً فى الاعتداء على الجوهر ، أو يكون حائلاً دون البيان أو عقبة فى سبيل فراهة العرض وعبقريّة التصوير ، أو أن فيه ما يعوق الحبكة الموضوعية أو الفنية ، أو أن من شأنه أن يحيل الظلال واللون ، أو يصرفه عن المبادرة إلى الاستمداد من أسعى علاقات الحياة وروابطها . إن كاتب القصة إذا اعتقد أن هذا الحصر أو التحديد من شأنه أن يسلك به منه مسلكاً من هذه المسالك ، فهو ولا شك مستهلك كثيراً من حيويته وقدراته فيما لا يجدى ، بل فيما قد يعود على عمله الفنى بنقص فى ناحية منه ، لا يعوضه ما فيه نواحيه الأخر من كمالات .

من النقائص الكبرى التي نشهدها في الطبيعة الإنسانية ، النزعة إلى الاعتقاد
أو إلى الإحساس بأن الإنسان كائن كامل . هذا الوهم أو هذا الخيال كان
له أثره في تعويق الكثيرين من العباقرة الذين انتقص هذا الوهم من عبقريتهم ،
فانغمروا ولم يظهر لهم في مجال الفن آثار ثابتة .

إن أكثر الذين برزوا في ميدان الفن ، لم يكونوا أشد فراهة أو أذكى
عبقرية من أولئك الذين عمرتهم الكبرياء في مطاوى التاريخ . أما السبب
في أن يبرز أولئك ويتخلف هؤلاء ، فيرجع إلى أن الأوائل قد أدركوا ، عن
تفكير أو عن إلهام ، أن الإنسان كائن ناقص غير كامل وأنه محدود غير
مطلق : ثبت في روعهم طوعاً لهذا أن كل عمل يصدر عن الإنسان يكون بالتبعية
لذلك مشوباً بالنقص بعيداً عن الكمال ، وأنه محدود بعيد عن اللانهاية .
ومن ثمة عملوا في حدود القدرات الإنسانية ، فاستطاعوا أن يخلفوا في
مجال الفن آثارهم الخالدة . أما الآخرون فقد بددت عبقريتهم الشهوة في طلب
الكمال ، أو في طلب المستحيل ، وظنوا أنهم قادرون على بلوغ اللانهاية وهم
محدودون .

لا يتخلف ميدان الإنتاج الفني عن أنه ميدان الجمال واللانهاية . ومن
أكبر الشطط أن يتخيل إنسان ، مهما يكن به من كفايات وعبقرية ، أن
في استطاعه أن يلم بعالم الجمال أو يبلغ إلى ما في هذا العالم من امتداد ولانهاية .
فالفريق الذي واتاه الإلهام بالتواضع إزاء هذه الحقيقة استطاع أن يكون
دائماً في إطار القدرات الإنسانية المحدودة : أما الفريق الذي أغراه خيال
الكبرياء إزاءها ، فعجز عن أن يلم أشتات قدراته فبددها ، مسوقاً إلى العجز
بما في هذه الضلالة من قوة الإغراء .

إن بين الجمال والفن ضرباً من التضايف الثابت . وللجمال مصدران ،
الطبيعة والنفس . وعن الطبيعة نستمد جمال المراتب : وعن النفس نستمد
جمال المعنويات . وكل من الجمال المرئي والجمال المعنوي ، يعبر عن ذاته
بصور واضحة ثابتة . وإذن فلا ينبغي للفن أن يخرج عن حكم ذلك .

ينبغي له أن يعبر عن مرثياته ومعنوياته بصور واضحة ثابتة ، غير أن فريقاً كبيراً من الفنانين وعلى رأسهم كتاب القصة ، يتخيلون خطأً وتطوِّحاً مع الوهم أن أعمالهم الفنية إذا لفها الغموض وغمرها الظلام ، أمكنهم بذلك أن يتخلصوا من كثير من نقائصهم البشرية : هم بذلك يخدعون أنفسهم ، ويدلسون على الناس .

ظهر ذلك في آثار الكثير من الكتاب الرمزيين والذين جنحوا إلى التصوف والباطنية . لقد خدعوا عن قدراتهم ، كما يخدع البصر عن حقيقة الأشباح . لقد خيل إليهم أن في الرمزية والباطنية تحللاً من حدود الطاقة الإنسانية ، وأنهم بهذا التحلل قادرون على أن يبلغوا أسرار الأبد والأزل ، وأن الطبيعة سوف تكون طوع خيالهم القاصر ، وأن النفس سوف تكون عند تناول أناملهم الكليّة . كيف لا والمعجزة الكبرى ، معجزة الكشف عن المجهول من عالم الجمال مرثى ومعنوى ، تتخيل لهم من خلال ذلك التحلل تخايل شبح يترأى لأعينهم عند نهاية الأفق ملفوفاً بضباب قلما تخترقه أبصارهم . غير أن هؤلاء لا يلبثون غير قليل حتى يرتدوا عن ذلك وقد أفعمهم الحزن وأخذ بتلاييبهم اليأس وخيبة الأمل ، إذا ما جسرت أبصارهم ، فعرفوا أن ما يمتد فيه خيالهم إنما هو خواء لا غناء فيه .

الآثار الفنية التي تصدر عن هؤلاء المشتطين قصيرة الأعمار ، علاقتها بالحياة فاترة ، وأصرتها بالفن متراخية . على العكس من آثار غيرهم ممن خصوا بالقدرة على الوضوح والحصر وجلاء المعالم والألفة الصادقة . تلك الآثار التي مضت تنتقل من عصر إلى عصر . وكأنها الورود النضرة ، ترسل عبرها الفواح العطر في جميع الأرجاء ، معبرة عن جمال الطبيعة والنفس ، ذلك الجمال الحي الباقي .

بين الألفة والوضوح في القصة تضاييف أشبه بتضاييف الجمال والفن . ولقد سبق أن قلت إن في القصة شيئاً من طبيعة الدراما . غير أن فيها من

طبيعة الشعر الحماسي أكثر مما فيها من طبيعة الدراما . فلا جناح على الشاعر الحماسي أن يقف وقفات طويلا عند منظر أو حادث أو تلقاء شخص ، يصف ويستطرد ويستجلى أوجها من الجمال أو الحكمة أو العظمة . وكذلك القصة ، فإنها تستوعب الكثير من ذلك في الحدود التي بينها . أما الدراما فقوامها الحركة تسرع أو تستأنى بحسب المواقف وبحسب ما يقتضيه الفن الدرامي . وإنما أعود إلى الكلام في هذا لأقول إن هذه الوقفات لا ينبغي لها أن تطول أو تتكرر ، إذا ما كان في طولها أو في تكرارها اعتداء على مجال الألفة والوضوح .

كلما بلغ الفنان حداً من الحرية ، شعر بمقتضى فنيته وحبه في التحرر والانطلاق ، بأنه في حاجة إلى مزيد من الحرية . والحد من الحرية قيد يشعر الفنان بقسوته أكثر مما يشعر به أي إنسان آخر . والحرية فصول وأجناس : فهناك حرية الحركة وحرية القول والنشر ، ثم حرية التخيل والانبعاث في آفاق الشعر . ونفس الفنان أكثر النفوس استجابة للمعاوضة بين هذه الحريات . فإذا عزت عليه الحريات غير المباشرة ، عوض نفسه عن فقدانها بالسبح في حريات التخيل والشعر . على أن كثيراً من الفنانين وكتاب القصة خاصة قد ينحرفون ، ولو تهيأت لهم كل أسباب الحريات الأخرى ، فيوغلون في التخيل ويضربون في آفاق الشعر ، استجابة لما خلقوا عليه من حب الحرية ، فيفسدون ، غير شاعرين ، كثيراً من حسنات فهم ، ويبددون الكثير من طاقتهم فيما لا يعود على أعمالهم الفنية إلا بأن تنحدر وتسف ، وتجانب الطريق إلى حيث يكون الجمال الذي هو المطلوب الأول للفن . ومن هنا كانت حرية الفنان أحوج ما تكون خضوعاً للمقتضيات التي تؤلف عنصر الاندماج في العمل الفني ، بالقدر الذي لا يسبق إلى الإفراط ولا يتخلف إلى التفريط . على كاتب القصة أن يراعى ذلك بدقة في جميع عناصر قصصه ولوحاته القلمية التي يرسمها للمواقف

والأشخاص والحوادث ، بحيث تنطوي جميعاً على قيم ومثاليات فيها تلك الروعة التي يستحدثها الجمال .

القصة القصيرة أحوج من القصة الطويلة إلى أن تتقارب المواقف والحبكة الرئيسية .

إذا تباعد هذان العنصران في قصة قصيرة ، عز على الفنان في أكثر الأحيان أن يخرج بقصة قصيرة بالمعنى المألوف من ذلك ، فإنه في موقفه هذا يحتاج إلى أن يطيل ويطنب بعض الشيء أو يخلق موقفاً لا تحتاج إليه القصة ، حتى يستطيع أن يلم أطراف قصصه من حول الحبكة المرادة . هذا على العكس من كاتب القصة الطويلة فإنه أكثر حرية في التوسع وفي خلق المواقف والأحداث ، وأمامه المجال فسيح في لم أطراف قصته درجة بعد درجة ، حتى ينتهي إلى حبكة نهائية تتصل بالغاية التي يريد أن يبرزها في قصته . والقصص في الحالتين محمول بحكم الفن ، على ألا تخلو العلاقة بين المواقف والحبكة من قيمة نسبية تتصل بالجمال ، لأن في هذه القيمة تتجلى الخصية الجوهرية لكل أثر قصصي أصيل النسب للفن .

في القصص القصير في أدب طاغور كل الكمالات التي ينبغي أن تكون الأساس لهذا الفن الرفيع على ما أجملته فيما سبق . يتضح لك ذلك في جميع قصصه القصص . أضف إلى ذلك أن من خواص ذلك الأدب عنده أن كل قصة تقوم على محور ثابت ، لا يراعى فيه طاغور أن يكون هو بطل القصة الظاهر الذي تدور من حوله أحداثها ، فالبطل عنده غير المحور . وقد ترى أن بطل القصة وإن تجلت شخصيته ، ثانوى بالقياس على المحور الذي تدور من حوله الغاية من القصة ، ويدور من حوله البطل أيضاً . وهذا من الخصيات الثابتة في قصص طاغور القصص .

الدكتور شكري محمد عياد

نَظَرْتُ النَّقْدَ عِنْدَ طَائِفَةِ النُّجَرِ

نَظَرِيَّةُ النِّقْدِ عِنْدَ طَائِفَةِ الْمُحَوَّرِ

- ١ -

« نظرية النقد » ، و « الإسطاطيقا » ، و « علم الجمال » مصطلحات ثلاثة نرى من الخير أن نحدد فهمنا لها قبل تفصيل المقال في « نظرية النقد » عند طاغور ، حتى يكون مجال درسنا واضحاً منذ البداية .

إذا تصورنا الفلسفة — بمعنى البحث العقلي الحر غير المعتمد على التجريب — والعلوم التجريبية ؛ والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ؛ محاور ثلاثة للفكر البشرى ، فإننا نستطيع القول بأن « علم الجمال » ينتمى إلى المحور الأول ، و « الإسطاطيقا » إلى الثانى ، و « نظرية النقد » إلى الثالث ؛ مع أن كلاً من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولاً أصلياً بالكشف عن معنى « القيمة » فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية ، وبمنشئها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة . أما « علم الجمال » فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظرى ، وإن جاز أن يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولا سيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء . وأما « الإسطاطيقا » فهى كما يدل اسمها فى اللغات الأوربية « علم الإحساس » ، ومعنى ذلك أنها تحاول أن تبصر إلى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الإحساسات البسيطة التى يمكن أن تتناولها التجارب فى المعمل . وأما « نظرية النقد » فإنها تسعى إلى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ،

وتتميز جيدها من رديتها . وبذلك تقف في مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التي تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التي يتناولها النقد التطبيقي .

وقد قال قدامونا إنه « لا مشاحة في الاصطلاح » . فقد تجد تسميات أخرى للبحوث التي تتناول بيان « القيمة الجمالية » في الأعمال الفنية أو فيها وفي الطبيعة ، كقولهم « نظرية الفن » أو « فلسفة الفن » أو « فلسفة النقد » يعنون شيئاً قريباً مما شرحناه تحت اسم « نظرية النقد » . وهذه المصطلحات كلها ليست بعد إلا تقريباً لمضمون البحوث التي تناولت القيمة الجمالية ، ومحاولة لتصنيفها أنواعاً تقرب فهمها ، مع أن لكل باحث طريقته التي قد تكون مزيجاً من نوعين من هذه الأنواع أو منها جميعاً ، وقد تضيف إليها ما لم نذكره ، كما نرى من تأثر بعض الكتاب في « الإسقاطيقا » بغلم الأنثروبولوجيا الثقافية أي بدراسة المظاهر المختلفة لحضارة الإنسان .

وقد اخترت اسم « نظرية النقد » عند الكلام على نظرات طاغور الأساسية في الأعمال الأدبية والفنية ، لأنني وجدته أقرب إلى طبيعة هذه النظرات من حيث تأثرها بفلسفته العامة من ناحية ، وبممارسته للأدب ولفنين آخرين وهما الموسيقى والرسم من ناحية أخرى .

ونظرية النقد عند طاغور مفرقة في عدد من محاضراته ومقالاته ، ولا سيما في كتابيه « الشخصية » (١) و « الوحدة الخالقة » (٢) . ومن هنا بعض الصعوبة التي يجدها الباحث . على أن هناك صعوبة أخرى أعظم ، لأنها ناشئة من منهج طاغور الفكري نفسه . فطاغور يكره التحديد . ومع أن ما كتبه عن نظرية النقد ليس بالشئ القليل ، فإننا لا نتقع فيه على تعريف للفن ، بل لا نستطيع أن نستخلص منه تعريفاً ونحن مطمئنون ، لأننا بذلك نكون قد وضعنا على تفكيره إطاراً من صنعنا نحن ، ولو شاء طاغور أن يضع مثل

(١) Personality (MacMillan and Co., London 1921).

(٢) Creative Unity (MacMillan and Co., London 1922).

هذا الإطار لتحديد فكرته لفعل . ولكنه تجنب ذلك عامداً . فهو يقول في صدر مقاله : « ما هو الفن » :

« هل ينبغي أن نبدأ بتعريف ؟ ولكن تعريف شيء له نمو في الحياة هو في الواقع تحديد لنظرتنا نحن حتى نستطيع أن نراه بوضوح . وليس بالأزم أن يكون الوضوح هو المظهر الأوضح ولا الأهم لحقيقة ما . فالمنظر الذي يكشفه مصباح اليد الكهربائي منظر واضح ولكنه ليس منظراً كاملاً . وإذا أردنا أن نعرف عجلة تتحرك فيجب ألا نبالي إذا تعذر عد قضبانها جميعاً . فحين تكون سرعة الحركة مهمة لادقة الشكل فحسب فعلينا أن نقنع بتعريف للعجلة فيه بعض النقص . إن الأشياء الحية لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنها تغوص عميقاً في التربة ، وقد يدفعنا التحمس للتعريف إلى أن نقطع أغصان الشجرة ، وجنوبها لنحيلها كتلة من الخشب تسهل دحرجتها من قاعة درس إلى قاعة درس ، فتكون بذلك مناسبة لكتاب مدرسي ، ولكن إذا كانت كتلة الخشب تبدئي واضحة عريانة فلا يمكن القول بناء على ذلك إنها تعطي صورة أصدق للشجرة في مجموعها (١) » .

ولعلنا نلاحظ من هذه الفقرة أن الطريقة التي يؤثرها طاغور في عرض أفكاره هي الإعتماد على القياس والتشبيه أكثر من التعريف . ونقول « القياس والتشبيه » لأن كثيراً من المقارنات التي يعقدها (كالمقارنة بين الفن وبين العجلة الدائرة وبينه وبين الشجرة في النص السابق) هي أقرب إلى التشبيهات والأمثال التي نجدتها في الكتابة الأدبية منها إلى القياسات المنطقية . وعلينا أمام هذه الأمثال والتشبيهات أن نقنع من الكاتب باللمحة ونقوم نحن بعملية التأويل :

(١) Personality, p. 6 - 7.

ويتصل بهذه الخصيصة - من قريب - خصيصة أخرى في كتابات طاغور النظرية ، وهي أنه لا يلزم نفسه حدود الاستدلال كما يفعل معظم الباحثين ، بل يعتمد في كثير من الأحيان على الذوق أو البديهة ، وينتج عن ذلك ما يشبه القفزات في تفكيره . فهو يقول عن مبدأ الوحدة مثلاً : « ما كان يمكننا أبداً أن نصل بالمنطق إلى حقيقة أن الروح التي هي مبدأ الوحدة في تجدد كمالها بوحدها في الآخرين . لقد عرفنا ذلك بهجة هذه الحقيقة (١) » . ويقول في معرض الكلام عن منهجه الفكري بصفة عامة :

« لقد سبق أن أوضحت أن ديني هو دين شاعر . فكل ما أشعر به عنه هو من البصيرة وليس من المعرفة . أقول صراحة إنني لا أستطيع أن أجيب بوضوح عن أسئلة حول مشكلة الشر ، أو حول ما يحدث بعد الموت . ومع ذلك فإنني واثق من أنه قد مرت على لحظات مست فيها روعي للامحدود ، وشعرت به شعوراً شديداً عن طريق إشراف البهجة (٢) » .

وكذلك كان تفكير طاغور في المسائل التي تندرج تحت نظرية النقد تفكير شاعر . والباحث الذي يأتي من بعد ليقوم بمهمته المتواضعة في شرح أفكار ذلك الشاعر يجد نفسه بين أمرين : إما أن يعرضها كما هي فلا يلزمه من ذلك ترك فجوات كثيرة في التسلسل المنطقي لهذه الأفكار فحسب بل يلزمه أيضاً أن تظل الأجوبة عن كثير من المسائل غير محددة التحديد الكافي . وإما أن يؤثر الوضوح والترابط فيقدم صورة ظاهرة الكمال والجزم يمكن أن تندرج بسهولة بين نظريات النقد ولكنها تبعد بمقدار هذه السهولة نفسها عن حقيقة تفكير طاغور .

(١) Ibid, p. 67-68.

(٢) "The Religion of an Artist" in : Contemporary Indian Philosophy", ed. by Radhakrishnan & Muirhead, London 1936. p. 33.

والقصد في هذا المقال أن يكون وسطاً بين الطرفين بأن يقف عند النقاط الواضحة في نظرية طاغور فيتخذها دعامات للبحث ويصور ما بينها من ارتباط يكون وحدة فكرية لا شك فيها ، وإن جاز أن يبقى جانب الإيجاء في بعض الأفكار أغلب من جانب التحديد .

— ٢ —

لقد كان طاغور من المؤمنين بوحدة الوجود، فلعلنا لا نبعد عن طبيعة تفكيره حين نبدأ بتعيين الوحدة التي تنظم كتاباته في نظرية النقد . وقد قدم لنا هو نفسه إشارة إلى هذه الوحدة حين قال عن إحدى مسرحياته الأولى « انتقام الطبيعة » : « إن موضوعها هو الموضوع الذي تدور حوله جميع كتاباتي : لذة الوصول إلى اللا محدود في المحدود » . ولكنتنا إذا تناولنا نظرية طاغور النقدية من هذه الزاوية فسنبداً من أغمض نقطة فيها لأنها هي النقطة التي تتشابه عندها النظرية بموقفه من الوجود كله، وتصبح — كما قال هو في معرض كلامه عن الفن — « من تلك الأشياء الحية التي لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنها تغوص عميقة في التربة » .

ولهذا نختار مدخلاً آخر إلى نظرية النقد عند طاغور ، وهو أحد المداخل التي أشار إليها الفيلسوف الهندي « سوامي أبهداندا » لفلسفة الهندية بصفة عامة ، وأعني « السير من مبدأ الاثنينية إلى مبدأ الوحدة »^(١) فالفلسفة القيدية — على قول هذا الفيلسوف — تبدأ بالتسليم باثنينية العالم : اثنينية المطلق والجزئي ، الخالق والمخلوق ، اللا محدود والمحدود ، وتنهي إلى القول بوحدةها ، وفي نظرية طاغور نجد اثنينيات كثيرة ، تنتهي بنا إلى مبدأ الوحدة .

(١) Swami Abhedàanda : "Hindu Philosophy in India" in : "Contemporary Indian Philosophy" p. 59 — 60.

والبدء بهذه الاثنيّيات عند طاغور - فوق موافقته لطبيعة الفلسفة الهندية بوجه عام - يتفق أيضاً مع طبيعة المشكلات التي تتناولها نظرية النقد . فعمل أهم هذه المشكلات هي مشكلة تحديد القيمة الفنية : أي في الفن نفسه أم في شيء خارج عن الفن . والخلاف قديم يرجع إلى أفلاطون وأرسطو ، فقد أقصى أفلاطون الشعراء عن مملكته الفاضلة لأن الشعر لم يكن في نظره إلا محاكاة للأشياء ، والأشياء بدورها ليست إلا صوراً ناقصة من « المثل » أو الصور الكاملة الموجودة في عالم الأفكار ، فالمحاكاة التي يقوم بها الشاعر أو الفنان ليست عند أفلاطون بذات قيمة في نفسها ، وإنما هي صورة رديئة من شيء أفضل أو أقل رداءة ، ومن هنا لم يجد لها مكاناً في جمهوريته الفاضلة ، بل رآها ذات ضرر محقق . أما أرسطو فقد وجد أن محاكاة الأفعال التي يقوم بها الشاعر التراجيدي ذات قيمة في ذاتها . لأنها تثير في النظارة انفعال الخوف والشفقة ، فتحدث « تطهيراً » لهذين الانفعالين . ولم تزل المشكلة قائمة ، وقد أخذت في كثير من العصور والبيئات صورة صراع بين مبدأ « الفن للحياة » ومبدأ « الفن للفن » ، كما أخذت في عصور أخرى صورة الصراع بين أنصار الشعر الحكيم أو الفلسفي وأنصار الشعر الخالص أو المطبوع ، أو بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ .

ولقد كان لطاغور موقف واضح من هذه الاثنيّية . ولكننا لنوضح هذا الموقف بحسن بنا أن نمهد له باثنيّية أكبر شمولاً عنده ، وهي اثنيتي « الضروري والفائض » أو « الوسائل والغايات » . فطاغور يقول إن أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان هو أن الحيوان مستغرق تقريباً في حدود ضروراته ، فمعظم مناشطه ضروري للمحافظة على النفس والمحافظة على النوع ، أما الإنسان فإنه أكبر من ضروراته ، فمعرفته لا تقف على الحدود التي تلزم للحصول على الطعام والمأوى بل تتجاوز هذه الحدود الضرورية لتتشد المعرفة في ذاتها ، ومن هذا الفائض ينتج علمه وفلسفته ، وإثاره يتجاوز الحدود التي تقضيها المحافظة على النوع لتتشد الخير لذاته ، وعلى هذا الأساس تقوم أخلاقه ،

ثم إن انفعالاته تتجاوز القدر الذى تتطلبه مشيرات الانفعال ، ومن هذه الزيادة ينتج الفن ^(١) « فإن ما يزيد عن حاجتنا يصبح معبراً عنه . إن درجة المنفعة الخالصة هى أشبه بحالة الحرارة المعتمة . فإذا تجاوزت نفسها أصبحت حرارة مشرقة ، وعند ذلك تكون معبرة ^(٢) » .

وعلى هذا الأساس نفهم موقف طاغور من قضية « الفن للفن » . لقد أصبحت هذه العبارة — كما يقول — منقصة عند فريق من نقاد الغرب ، وهذا فى نظره رجوع إلى موقف التشدد الخلقى الذى ينظر نظرة الشك إلى كل متعة ، ولكن التمتع لا يصبح منقصة إلا حين يفقد صلته المباشرة بالحياة ، فتقوم الدعوة إلى رفض السعادة على أنها شرك . أما إذا أدركنا أن متعة الفن لذاته كمتعة العلم لذاته والخير لذاته ، هى قوام الحياة الإنسانية ، فإننا لا نسلم بإخضاع الفن لشيء خارج عنه ، سواء أكان هذا الشيء هو تفسير الحياة فلسفياً ، أم المساعدة على حل مشكلات اليوم ، أم التعبير عن عبقرية الشعب الذى ينتمى إليه الفن . ^(٣)

ولكن كيف نصف هذه المتعة التى نحصل عليها من الفن ؟ من الممكن أن نقول بناء على تفرقة طاغور بين « الضرورى والفائض » فى مجال الحياة الانفعالية — إن الفن تعبير عن الانفعالات الزائدة التى لا يستغرقها الواقع — وبذلك نكون قريبين جداً من التفسير الشائع « للتطهير » الأرسطى . ولكن هذه ليست إلا الخطوة الأولى نحو فهم نظرية طاغور النقدية . فحين نسأل بعد ذلك : وما قيمة التعبير عن هذه الانفعالات الزائدة ؟ فإننا سنجد طاغور يختلف اختلافاً بيناً عن أرسطو . إن الجواب الذى يقدمه طاغور عن هذا السؤال هو نموذج من طريقة « البداهة الشعرية » التى يعتمد عليها تفكيره ، وهو فى الوقت نفسه الفكرة الرئيسية فى فلسفته النقدية . ومع أن هذا الجواب

(١) Personality, p.p. 9 — 11.

(٢) Ibid, p. 6.

(٣) Ibid, p. 30.

يوكد اثنيية «الضرورى والقائض» ويضيف إليها اثنييات أخرى ، فإنه — ربما لكونه يصل بهذه الاثنييات إلى قمتها — يشير إلى مبدأ الوحدة الذى يمكن تحتها . يقول طاغور :

« عند ما يثار فى قلوبنا انفعال ما يزيد كثيراً على القدر الذى يمكن أن يستغرقه الشئ المحدث له ، فإن هذا الانفعال يرتد إلينا ويجعلنا نشعر بأنفسنا عن طريق موجاته المنعكسة . حين نكون فقراء يكون كل انتباهنا مركزاً على خارجنا — على تلك الأشياء التى يجب أن نحصل عليها لسد حاجتنا . ولكن حين تزيد ثروتنا كثيراً عن حاجتنا فإن نورها ينعكس علينا ثانية فنطرب للشعور بأننا أغنياء . وهذا هو السبب فى أن الإنسان — من بين جميع المخلوقات — هو وحده الذى يعرف نفسه . فإن اندفاعه إلى المعرفة يرتد إليه بفيضه . وهو يشعر بشخصيته شعوراً أقوى من سائر المخلوقات لأن قوة شعوره أكبر مما يمكن أن تستغرقه أشيائه . وهذا الفيض من الشعور بشخصيته يحتاج إلى منفذ للتعبير عنه . ومن ثم فإن الإنسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه . إن أشيائه تجد مكانها فى كتب المعلومات والعلم ، حيث يجب عليه أن يخفى نفسه إخفاء تاماً . (١) »

إذن فقيمة التعبير عن الانفعال لذاته هى أنه تعبير عن الشخصية . وكلمة « الشخصية » من الكلمات المحورية فى فلسفة طاغور . فهى تعنى شعور الإنسان الكامل بوجوده ، وهذا الشعور هو مبدأ الوعي ومنهائه ، فالعالم « شخصي » مثلنا ، واتصالنا « الشخصى » بالعالم هو الذى يكمل ذاتنا ، ولهذا اختار طاغور لعرض فلسفته عنوان « دين فنان » ، لأن الفنان هو الذى يشعر بهذه « الشخصية » فى نفسه ، وفيمن حوله ، أتم الشعور . ولكن هذا

(١) Ibid, p. 11 — 12.

الشعور ، عند طاغور ، لا يقف عند الجزئيات بل يرتفع إلى « الشخص الأسمى » الذى هو روح الوجود كله ، ومن هنا فهو يرقى إلى مرتبة التدين . وسنحاول إيضاح هذه الكلمات بشيء من التفصيل .

الشخصية عند طاغور هى مبدأ الوعى . « فكل الوقائع الأخرى قد جاءتنا خلال المحررى التدريجى لتجربتنا ، ومعرفتنا بها تخضع دائماً لتغيرات متناقضة باكتشاف معطيات جديدة . إننا لا نستطيع أن نثق أبداً من أننا قد وصلنا إلى معرفة الصفة النهائية لشيء ما . ولكن هذه المعرفة قد جاءتنا مباشرة ييقين لا يحتاج إلى احتجاج لتأييدها : وهى أن جميع مناشطنا تنتمى إلى هذه الشخصية فىنا ، التى لا يمكن تحديدها ومع ذلك أوقن بصدقها أكثر من أى شيء آخر فى هذا العالم . (١) »

وبدء اكتمال الوعى ليس إلا امتداد هذه الشخصية إلى الخارج . ولطاغور مثل يذكرنا بمثل الكهف عند أفلاطون ، وإن كان المثلان يشيران إلى شيئين مختلفين . فمثل الكهف يشير إلى خروج العقل من أسر الظواهر إلى معرفة الحقائق أو المثل ، أما مثل طاغور فيشير إلى خروج الشخصية من أسر الذات إلى تحقيق العالم الخارجى . وهذا المثل هو مثل راكب القطار :

« إن (الأننا) موجودة فى تحقق امتدادها ولا محدوديتها حين تحقق بصدق شيئاً آخر . إن قسماً كبيراً من العالم يظل — لسوء الحظ — بعيداً عن مصباح انتباهنا ، وذلك نتيجة لتحديدنا وكثرة مشاغلنا فهو معتم ، يمر بنا كقافلة من الظلال ، كالمنظر الذى يرى بالليل من نافذة مقصورة مضاعة فى القطار . إن المسافر يعلم أن العالم الخارجى موجود ، وأنه مهم (٢) ، ولكن عربة القطار أهم لديه فى

(١) "The Religion of an Artist" in : "Contemporary Indian Philosophy" p. 36.

(٢) هنا فرق كبير واضح بين مثل طاغور ومثل أفلاطون ، فساكن الكهف عند أفلاطون لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجى .

الوقت الحاضر . وإذا كان من بين الأشياء التي لا تحصى عدد قليل يقع تحت ضوء روحنا وبذلك يكتسب حقيقة بالنسبة إلينا ، فإنه يصبح بعقلنا الخالق ليظفر بتمثيل دائم^(١) .

ويظهر من هذا المثل أن « الشخصية » تجد امتدادها الحقيقي في كل ما هو خارج حدود المنفعة (عربة القطار) . ومن هنا تتحدد اثنينية «الضروري والفائض» باثنينية «اللاشخصي والشخصي» . ويصبح للإنسان عالمان : عالم لاشخصي تحكمه الضرورة ، وعالم شخصي بعيد عن نطاق الضرورة ، والعالم اللاشخصي لا يشمل النشاط العملية التي تتصل بالغذاء والكساء فحسب بل يشمل عالم العلم أيضاً . « فالعقل له ضرورته الخاصة ، لأن الإنسان مركب بحيث يتحتم عليه ألا يجد الوقائع فحسب ، بل بعض القوانين التي تخفف عنه عبء العدد والكم المجردين أيضاً »^(٢) ولكن العلم — حين ينحصر هذه الوقائع المفردة لقوانين عامة — لا يجعلها « شخصية » ، وإنما تصبح شخصية حين نراها ونحسها ونتعامل معها بكل انفعالاتنا . العلم يقيس ويحلل ويضع تحديدات ذهنية نستطيع أن نستخدمها في حياتنا ، ولكننا لا نشعر بحقيقة وجودها ، فكأنها جماعة من العملة ينتجون أشياء لنا باعتبارنا أشخاصاً ، إلا أنهم يظلون بالنسبة إلينا مجرد ظلال^(٣) فالذي يظل أمامنا دائماً ، يسترعى انتباهنا ، ليس هو المطبخ بل الوليمة ، ليس هو تشرريح العالم بل حياته^(٤) . إننا نحول العالم بخيالنا إلى عالمان الخاص ، فقدر كبير من نشاطنا يوجه إلى خلق صور لا نخدم غرضاً مفيداً ولا تشكل قضايا عقلية بل نشعرنا بقربنا من هذا العالم ، وهذا القرب هو « الحقيقة » التي لا تدركها وقائع العلم ولا قضاياها .

(١) "The Religion of an Artist", in : C.I.P., p. 35.

(٢) Personality, p. 3. Ibid p. 4. (٣)

(٤) Creative Unity, p. 6

ويضرب طاغور لذلك مثلاً : لتتصور أن رجلاً جاء من القمر واستمع إلى الموسيقى من حاكٍ . إنه يبحث عن منشأ السرور الذي انبعث في نفسه . أما الوقائع التي أمامه فهي صندوق من الخشب وقرص يدور مرسلًا صوتاً . ولكن الشيء الوحيد الذي لا يرى ولا يمكن تفسيره هو حقيقة الموسيقى ، التي تتقبلها شخصيته فوراً على أنها رسالة شخصية . إن هذه الحقيقة ليست في الخشب ولا في القرص ولا في صوت النغمات . فلو كان الرجل القادم من القمر شاعراً لكتب عن جنينة محبوسة في ذلك الصندوق ، تنسج أغانيها لتعبر عن حنينها إلى نافذة سحرية بعيدة تطل على زبد بحر خطر في عالم الجن المهجور . وسيكون هذا التصور حقيقياً في جوهره ، وإن لم يكن حقيقياً بنصه وجزئياته . فإن « الوقائع » عن الحاكى تجعلنا ندرك قوانين الصوت ، ولكن الموسيقى تعطينا الرفقة الشخصية^(١)

— ٣ —

« الضروري والفائض » . « النافع والجميل » . « العقل والخيال » « الوقائع والحقائق » . اثنتين تؤدي بنا في النهاية إلى وحدة كبيرة : وحدة الشخصية ، التي هي شعور بالانسجام بين أجزائها ، والانسجام بينها وبين ما يحيط بها . فالشخصية تنطوي على وحدة الاثنيات ، بل إننا لانشعر بشخصيتنا الإنسانية إلا من خلال الاثنيات . فهناك مبدأ في الوجود كله : مبدأ الانفصال ومبدأ الانسجام . قد لانستطيع أن نقين هذين المبدأين في عالم الجمادات ، الذي يمثل المنظر الخارجي للوجود ، « نعرف كيف يظهر لنا ولكننا لانعرف ما هو » ، ولكننا نتبينهما جيداً في الأحياء . نتبينهما في النبات : فالشجرة منفصلة عن بيئتها بحقيقة حياتها الفردية ، وكل صراعها منصب على إبقاء هذه الانفصالية في فرديتها الخالقة متميزة عن كل شيء آخر في الكون . ولكن انفصاليتهما ليست انفصالية عداوة واستبعاد ،

فلو كانت كذلك لما استطاعت المحافظة على وجودها . بل إنها علاقة اثنية .
« فكلما كان انسجامها كاملاً مع عالمها ، عالم الشمس والأرض والفصول
كانت الشجرة كاملة في فرديتها » . وإذن فهناك جانبان للحياة : جانب
سلبي في محافظتها على الانفصال عن كل شيء آخر ، وجانب إيجابي في
محافظة على الانسجام مع الكون . وفي الحيوان يقوى العامل السلبي فيقوى
في مقابله العامل الإيجابي ، فطعام الحيوان أكثر انفصالاً عنه من طعام
الشجرة عنها ، ولذا فإن الحيوان مضطر إلى البحث عنه تحت حافر اللذة والألم .
وقل مثل ذلك في انفصال الجنس . وفي الإنسان تصل اثنية الحياة المادية إلى
مزيد من التنوع والتعقيد ، ومن ثم يزداد وعياً بنفسه ، ويحل عقله محل
الحركات الأوتوماتيكية والنشاط الغريزي في النبات والحيوان . ولعقله أيضاً
جانباه السلبي والإيجابي ، جابيا الانفصال والانسجام . فمن جهة هو يفصل
موضوعات المعرفة عن القائم بالمعرفة ، ومن جهة أخرى هو يعود إلى فوحد
بينهما في علاقة المعرفة . ولكن هناك انقساماً آخر في الإنسان لا تفسره
طبيعة حياته المادية . وهو الاثنية في وعيه بما هو كائن وما ينبغي أن يكون .
وهذه الاثنية غير موجودة في الحيوان . فالصراع في الحيوان بين ما هو
كائن وما يرغب فيه ، أما في الإنسان فالصراع بين ما يرغب فيه وما « ينبغي »
أن يرغب فيه . فأما ما يرغب فيه فإنه مستقر في قلب الحياة الطبيعية ، وأما
ما ينبغي أن يرغب فيه فإنه ينتمي إلى حياة وراء حياة الحياة الطبيعية .

وهكذا تحدث ولادة جديدة في الإنسان . فإنه يحتفظ بكثير من عادات
حياته الحيوانية وغرائرها ، ولكن حياته الحقيقية هي في نطاق ما ينبغي أن
يكون . إن الطفل الإنساني يولد في العالم المادي ويولد في عالم الإنسان أيضاً ،
وهذا العالم الأخير هو عالم أفكار ونظم ومعرفة متغيرة وعادات مدربة ، وقد
بنته جهود الأجيال وتضحيات الأبطال . ومن الصراع بين هذين العالمين تنشأ
الحياة الأخلاقية ، وينشأ عنصر « الخلق » في شخصية الإنسان . وإذا كانت

وسيلة الإنسان لإخضاع عالمه المادى هى العلم ، فإن وسيلته لإخضاع رغباته وشهواته هى الإرادة .

ولكن العلم والإرادة ليسا هما آخر المطاف فى نمو شخصية الإنسان . فإن الإرادة حين تتحرر من قيودها وتصبح خيرة ، أى حين يمتد نطاقها ليشمل الناس جميعاً والزمن كله ، تبين عالماً يتسامى على العالم الخلقى للإنسانية . « عالماً تجد فيه كل آداب حياتنا الخلقية حقيقتها النهائية ، ويستيقظ عقلنا لفكرة أن هناك وسطاً لانهائياً من الحقيقة تجد الحرية فيه معناها . فكونى أزداد حين أتصل بالآخرين ليس مجرد حقيقة حسابية . لقد عرفنا أن الشخصيات المختلفة حين تتحد فى الحب ، وهو الاتحاد الكامل ، فإن ذلك لا يكون مثل الزيادة فى قوة الكفاية التى تقاس بالحصان ، بل هو أن يجد الناقص كماله فى الحقيقة ، وفى البهجة من ثمة ؛ أن يجد ما كان فاقده المعنى وهو مفرق ، معناه الكامل فى الاتصال . وهذا الكمال ليس شيئاً يقاس أو يُحلَّل ، إنه كل يتسامى فوق جميع أجزائه (١) .

وهكذا تقف الشخصية الإنسانية على قمة الوجود حين تتصل بالشخصية الكونية أو الشخص الأسمى . فهنا تصل اثنية « الانفصال والاتصال » التى تحكم الوجود كله إلى غايتها القصوى إذ تتخذ صورة اثنية أرحب وأعمق ، وهى اثنية « المحدود واللامحدود » . واتحاد طرفى هذه الاثنية هو الحقيقة الجوهرية للنفس الإنسانية ، كما أنه هو الحقيقة الجوهرية للعالم المخلوق ، وتحت هذين الطرفين تنطوى كل الاثنيات السابقة ، ومن هنا يتبين أيضاً أن تناقضها الظاهر يخفى وحدة جوهرية : فاللامحدود قرين الضرورة ، والمنفعة ، والوقائع الجزئية ، والقوانين العلمية . واللامحدود هو قرين الحرية ، والجمال ، والحقيقة ، والخيال . الجانب المحدود فى الإنسان هو الذى يعرف اللذة والألم فى إشباع حاجاته أو عدم إشباعها ، والجانب اللامحدود هو الذى يعرف بهجة الاتصال

(١) Personality, p. 83.

بالواحد ، بالشخص الأسمى ، اتصال الحب الذي يولد مع الشعور بالحرية ،
ويعبر عن نفسه بالخلق . والمحدود هو طريق اللامحدود . « هذا طريق .
ذاك » كما يقول شاعر الأوپانيشاذ . فالإنسان يتعامل دائماً مع الطبيعة ،
ولكنه لا يخضع لها ، لأنه يأبى أن يسلم بكونها نهائية أو محتومة . كذلك كان
الإنسان منذ عصر السحر ، يحلم ، كما لم يحلم أى حيوان ، بإخضاع قوى الجن
لتحويل العالم كما يشاء . وليس العلم إلا وسيلة لتمرد حكم الإنسان على حكم
الطبيعة . « إن العلم يبدو مادياً ، لأنه عاكف على سجن المادة والعمل في كومة
خرايها . عند غزو بلد جديد يصبح النهب هو قانون اليوم . ولكن عندما
يُفتح ذلك البلد تتغير الأمور ، ويقوم أولئك الذين سرقوا بدور الشرطة
لإعادة السلام والأمن . إن العلم يبدأ في غزو العالم المادى ، وهناك سباق
عنيف على النهب ، وكثيراً ما تبدو الأشياء عنيفة في ماديتها ، تُكذَّب بوقاحة
طبيعة الإنسان نفسه . ولكن سيأتى الوقت الذى تصبح فيه بعض قوى الطبيعة
العظمى رهن إشارة كل فرد ، وسينال الجميع ضروريات الحياة الأساسية
على الأقل باليسير من الجهد والكلفة ، وستكون الحياة سهلة للإنسان كالتنفس ،
وستكون روحه حرة في خلق عالمه الخاص (١) .

وإذن فقوام إنسانية الإنسان هو ذلك العنصر الحر الخالق ، والعلم ، في
حقيقته ، ليس إلا تعبيراً عن هذه الحرية . « فالإرادة تجد جوابها الأسمى
لا في عالم القانون بل في عالم الحرية ، لا في عالم الطبيعة بل في العالم الروحى .
ونحن نعرف ذلك في أنفسنا . فعييدنا ينفذون أوامرنا ، ويقدمون إلينا حاجتنا ،
ولكن علاقتنا بهم غير كاملة ... أما الأصدقاء فإن إرادتهم تلتقى بإرادتنا في
كمال الحرية ، لا في قهر الحاجة أو الخوف . ولذلك فإن شخصيتنا تجد تحقيقها
الأكمل في هذا الحب (٢) . هذا الحب الذى يحمل تفسيره في نفسه والذى
لا يمكن التعبير عن بهجته إلا بالفن (٣) .

I bid, p. 99 — 100. (٢)

I bid, 90 — 91. (١)

Sadhana : "The Realization of Beauty". (٣)

وإذن فالعلاقة بين الفن الذى هو تعبير عن كمال الشخصية ، وبين العلم بقوانينه ، والأخلاق بأوامرها ونواهيها ، ليست علاقة تضاد، ولا علاقة تمايز ، ولكنها علاقة الأكل بالأنقص . وهذا تفسير قول طاغور فى « السادها نا » :

« نحن نُحقِّق القانون فى الخليقة من خلال حاسة الحقيقة . عندنا ، ونحقق الانسجام فى الكون من خلال حاسة الجمال . حين نعرف القانون فى الطبيعة نمد سيادتنا على القوى المادية ونصبح أقوىاء ، وحين نعرف القانون فى طبيعتنا الخلقية نصل إلى السيادة على أنفسنا ونصبح أحراراً . وكذلك كلما أحطنا بالانسجام فى العالم المادى شاركت حياتنا فى بهجة الخلق ، وأصبح تعبيرنا عن الجمال فى الفن إنسانياً شاملاً حقاً . عندما نشعر بالانسجام فى روحنا يصبح إدراكنا لسعادة روح العالم إدراكاً كونياً ، فإذا تعبيرنا عن الجمال فى حياتنا يسير فى خير وحب نحو اللامحدود . وهذا هو الغرض النهائى من وجودنا : أن نعرف دائماً أن (الجمال هو الحق ، والحق الجمال) . (١) »

وعبارة « الفن للفن » التى دافع عنها طاغور لا تعنى — عنده — أن الفن ليس للحياة . ولكنها تعنى أن الفن لا يخضع لأية نظرة من النظرات المحدودة للحياة ، لأن ارتباطه إنما هو بحقيقة الحياة والغرض النهائى من وجودنا فيها ، وهو اكتمال شخصيتنا بامتدادها فى الحرية والحب . ولهذا يقول طاغور : « إن دولة الأدب تمتد فى المنطقة التى تبدو مختبئة فى أعماق الغموض وتجعلها إنسانية . إنه ينمو ، لا ليدخل فى التاريخ والعلم والفلسفة فحسب ، بل فى وعينا الاجتماعى أيضاً . لقد كان الأدب الكلاسيكى فى العصور القديمة لا يعمره إلا القديسون والملوك والأبطال ، ولم يكن يلقي ضوءاً على الناس .

(١) Sadhana : " The Realization of Beauty "

الذين يُحبِّتون ويتعذبون مجهولين ، ولكن ضوء شخصية الإنسان ينسبط فوق مساحة أوسع ، وينفذ إلى أركان مخفية ، وكذلك عالم الفن يعبر حدوده ويمد تحومه إلى أقاليم غير مكتشفة ، وهكذا يدل الفن على غزو الإنسان للعالم برموز الجمال . » (١)

وحيث يقول طاغور إن الفن لا يعرف إلا الحقائق الشخصية ، فإنه لا ينفي أن بعض حقائق العلم والفلسفة قد اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وهذه تدخل في الفن . فالتاريخ حين يقلّد العلم ويتعامل مع مجردات يظل خارج دائرة الأدب ، ولكنه حين يكون قصصاً عن الوقائع يحتل مكانه بجانب القصيدة الملحمية . فإن قصص الوقائع التاريخي يعطى الزمن الذي تنسب إليه مذاق الشخصية ، فتصبح تلك العصور إنسانية بالنسبة إلينا ، ونشعر بنبضاتها الحية . (٢) وكذلك فإن طاغور لا يستبعد من دائرة الفن تلك الأفكار الفلسفية التي تبدو - في الظاهر - أفكاراً مجردة ، « فإنها شائعة جداً في أدبنا الهندي ، لأنها قد نسجت مع خيوط طبيعتنا الشخصية » (٣)

ومن جهة أخرى ينفي طاغور من عالم الأدب بعض الأعمال الأدبية التي لا تعبر عن حقائق شخصية بل عن تجريدات علمية . وهذا هو رأيه في الأدب الواقعي . فالأدباء الواقعيون يحتجون لمذهبهم بأننا يجب أن نعترف بالواقع دون تحيز ، مهما يكن هذا الواقع قبيحاً منتناً . ولكن في مجال الفن تلزم التفرقة بين الواقع والحقيقة . فالمرض - في إطاره الواسع من البيئة السوية - حقيقة يجب أن يعترف بها الأدب ، أما المرض في مستشفى فإنه واقعية تليق بالعلم . إنه - بعبارة أخرى - حد مجردات العلم التي لو سُمح لها بأن تسكن الأدب لأخرجته من عالم الحقيقة . وقل مثل ذلك عن مسائل الجنس التي يعتمد إليها بعض الكتاب طلباً للإثارة . وطاغور يفسر هذه الانحرافات

(١) Personality, p. 28 — 9

(٢) Personality, p. 21 — 2.

(٣) I bid, p. 25.

بأن الحس المبهج بالأشياء قد ضعف في هذا العصر لإلحاح الأغراض وتعددتها في المجتمع الحديث ، ونتج عن تبدل إحساس العقل الحديث بالنواحي البسيطة في الوجود أن راح يبحث عن الأشياء الغريبة والتأثيرات الغريبة . إن كثيراً من الناس يتخيلون أن ما يثيرهم يجعلهم يرون أكثر مما يرونه من خلال الوقائع المتوازنة المعتدلة ، وهؤلاء الناس يزايدون لقلة الفراغ ، وكهوف علم النفس الجنسي وصيدليات الفساد الخلقي تُهب لتعطيم الإثارة التي يرغبون أن يعتقدوا أنها إثارة الحقيقة الفنية (١)

إن الفن العظيم يعبر عن العواطف العامة في شكل فريد ولكنه غير شاذ . فالفنان والعالم كلاهما يبحثان عن لب الوحدة في الأشياء . الفنان يبحث عن الانسجام في الأشياء ، كما يبحث العالم عن القانون فيها ، ولكن الفرق هو أن العالم يبحث عن المبدأ اللاشخصي في الأشياء — وهو يصل إلى هذا المبدأ بتحطيم وحدة الشخصية وتحليلها . إنه — مثلاً — يحطم الجسم البشري — وهو شخصي — ليجد علم وظائف الأعضاء ، وهو عام ولا شخصي . أما الفنان فإنه يبحث عن الفريد والفردى في قلب العام . فهو حين ينظر إلى شجرة ينظر إليها على أنها فريدة ، لا كما ينظر إليها عالم النبات الذي يعمّم ويصنف . إن وظيفة الفنان هي أن يخصص هذه الشجرة الواحدة . فكيف يفعل ذلك ؟ إنه يفعلها لا عن طريق الخصائص المتميزة التي يشد بها الشيء الفريد ، بل عن طريق الشخصية التي هي انسجام . ولذلك يجب أن يبحث عن الوفاق الباطني بين ذلك الشيء الواحد وبين ما يحيط به من أشياء . وهذه هي عظمة الفن الشرقي وجماله : وبخاصة في اليابان والصين (٢) .

و «القببح» يصبح في الفن جمالاً . لأن القببح ليس في الأشياء بل في نقص إحساسنا بها . فالقواصل التي وضعها الإنسان في أولى مراحل تطوره بين

(١) "The Religion of an Artist", in : "C. I. P." p.p. 38 — 42.

(٢) Personality, p. 23 — 4.

الجميل والقيبح ، وبين ما يُعْلَم وما لا يُعْلَم ، تزول حين تتسع آفاقه .
 فإني أن الحق موجود في كل شيء ، ولذا فكل شيء موضوع لمعرفتنا ،
 وأن الانسجام الذي هو علة الجمال موجود في كل شيء ، حتى الأشياء العادية ؛
 ولهذا يصح أن يكون « القبيح » موضوعاً للجمال^(١) . وكما يكون « القبيح »
 موضوعاً للجمال ، يكون « الألم » موضوعاً للبهجة الفنية ، وذلك حين يخرج
 من إطار الواقع المحدود إلى جلال الحق اللامحدود ، فيكون « كوميض البرق
 في سماء عاصفة ، لا كالتماع شرارة كهربائية في سلك بمعمل » . إن ألم استشهاد
 عظيم يجد انسجامه في الحب العظيم ، « لأنه في إيذائه للحب يكشف عن
 لا محدودية الحب ، بكل ما لها من حق وجمال » . أما ألم الإفلاس في تجارة
 فإنه يظل ناشزاً ، يقتل ويلتهم حتى لا يبقى سوى الرماد ... ووظيفة الشعر
 هي أن يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطي أجنحتها
 المحلقة حرية الحقيقة الكونية . « فطموح مكبث وغيره عطيل لن يزيدا على
 أن يكونا مشيرين لو رأيناها في مركز شرطة ، ولكنهما في مسرحيتي شكسبير
 يرتفعان بين النجوم الوقادة حيث ينبض الخلق بعاطفة خالدة وألم خالد^(٢) » .

— ٤ —

من خلال هذه المناقشة « للواقع » و « الحقيقة » في الفن نطلع على مزيد
 من الإيضاح لقول طاغور : إن الإنسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن
 أشياءه . لقد انتقلنا من فكرة أن الفن تعبير عن الانفعال لذاته إلى أنه

(١) Sadhana : "The Realisation of Beauty"

هناك ارتباط واضح بين « القبيح » و « المؤلم » . فيفهم من كلام أرسطو أن المؤلم نوع من
 القبيح (الشعر ، ف ه) . أما طاغور فيصف الجمال بأنه « الانسجام الذي نحققه في الأشياء
 المرتبطة بقانون (Personality, p. 101) ، في حين أن « البهجة » عنده نتيجة اتصال
 « الحق » فنياً بالحق اللامحدود (C. I. P. p.p. 33 & 36) . وبناء على ذلك يمكننا أن
 نقول إن الجمال مؤد إلى البهجة التي هي إيجابية أكثر ، وإن القبيح مؤد إلى الألم ، وهو أيضاً
 إيجابي أكثر .

(٢) Creative Unity, p.p. 39 — 41.

« خَلِّقْ » ، لأنه نتاج وحدة الشخصية الذي صدر عنها في الحرية والحب ، وبذلك اقتربنا من النظرة الطاغورية للفن ، وأن أن نوضح نظرتنا إلى وظيفة « الانفعال » فيه . إن الفنان لا يستطيع أن « يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى أجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية » لو كان همه أن يعبر عن الانفعال تعبيراً فردياً . « إن رؤية بيتنا تأكله النيران تجعلنا لا نرى حقيقة النار . أما النار في النجوم فهي النار في قلب الالمحدود ، وهناك نقرأ كتاب الخلق^(١) . حقاً إن وعينا الشخصي ، وهو الوعي بالوحدة في أنفسنا ، إنما يتضح حين يلونه فرح أو حزن أو انفعال آخر ، كالسما التي لا تُرى إلا لأنها زرقاء ، والتي يتغير منظرها مع تغير الألوان ، ولهذا فوجود « مثال انفعال » أمر ضروري في الخلق الفني ، لأن وحدة الخلق الفني ليست كوحدة البلورة منفعة جامدة ، بل هي وحدة فاعلة معبرة — ولكننا يجب ألا ننسى أن « المثال الانفعالي » ليس من قبيل تلك الانفعالات اليومية القربية المدى ، التي تجهل وحدتها مع الكل . إن هذه الانفعالات تقوم كالحواجز ، تخفي ما وراءها ، ولكن الفن يعطي شخصيتنا حرية الأبدى الحالية من المصلحة ، وهناك نجد الأبدى في منظره الحقيقي^(١) .

ولذلك فإن التعبير عن الانفعال لا يمكن أن يقوم عليه معيار فني . فالقصيدة الغنائية هي أكثر بما لا يُقاس من العاطفة التي تعبر عنها ، كما أن الوردة أكثر من مادتها^(٢) . ويهاجم طاغور محاولات التحليل النفسي لتفسير الأدب لأنها تقوم على افتراض دوافع أصلية للعمل الأدبي ، ولكن مهما يكن من أمر هذه الدوافع فإن الحقيقة المهمة هي أنها قد أخذت في الأدب شكل صورة ، أي خَلِّقْ شخصي فريد وإن يكن كلياً . ويضرب مثلاً بيت في أغنية شعبية : « إن قلبي كمجرى ذي حصباء يخفي جدولاً مجنوناً » . فقد يفسر المحلل النفسي هذا البيت على أنه مشل للغيرة المكبوتة ، وبذلك يحوله إلى نموذج للإعلان عن واقعة مزعومة ، ولكن وقائع كبت الرغبة شائعة وكثيرة ،

Ibid, p. 37. (٢)

Creative Unity, p. 39. (١)

أما هذا التعبير المعيّن فإنه متميز منفرد ، وهو يمسّ عقل السامع لا بأنه واقعة سيكولوجية بل بأنه شعر فردي ، يمثل حقيقة فردية تنتمي إلى كل زمان ومكان في عالم الإنسان . ولكن هذا ليس كل شيء . فشكل القصيدة يرجع بلا شك إلى لمسة الشخص الذي أنتجها ، ولكنها في الوقت نفسه قد أحالت صورة مادنها — وهي الحالة الانفعالية لقائلها — بإشارة تباعد تام ، واكتسبت حريتها من كل تقيّد بسيرته حين اتخذت كمالاً إيقاعياً له قيمة في نفسه^(١) .

— ٥ —

« تحول الواقعة إلى حركة ذات إيقاع » هو — عند طاغور — كل شيء في الفن . هذا ما يفعله الانفعال الشخصي حين يتجرد . فالشعور بالجمال ليس هو الشعور بانسجام الخطوط والأشكال والأصوات والألوان فحسب ؛ إن الانسجام الجامد لا يعنى شيئاً ، إنه قانون يمكن أن يدرسه العلم ؛ ولكن الجمال هو تعبير اللا محدود عن نفسه في المحدود ، فالجمال — بمعناه الشائع من انسجام الخطوط والأشكال والألوان والأصوات — وسيلة وليس بغاية^(٢) . ولكن كيف يعبر الخالد عن نفسه في العابر ؟ كيف يعبر اللا محدود عن نفسه في المحدود ؟ سر ذلك التعبير هو الحركة . فالعالم حركة^(٣) ، وخلال كل تغيراته هناك إيقاع مستمر ، وعندما يوافق إيقاع نفوسنا إيقاع الأشياء في الكون تكتسب الأشياء حقيقتها — جمالها . « هناك نقطة في لغز الوجود تلتقي عندها المتناقضات . تكون الحركة عندها ليست كلها حركة ، والسكون ليس كله سكوناً . تتحد عندها الفكرة والشكل ، والباطن والظاهر . يصبح اللا محدود عندها محدوداً ، دون أن يفقد لا محدوديته^(٤) » « إن الزردة تبدو لي ساكنة ، ولكن لها بوزن تأليفها شاعرية حركة في داخل ذلك السكون^(٥) » هذا هو الجمال الحقيقي .

(١) "The Religion of an Artist" in : C. I. P. p. 42 — 3.

I bid, p. 59. (٢)

Personality, p. 19. (٢)

The Religion of an Artist, p. 38. (٥)

I bid, p. 44 (٤)

وكذلك نحن حين نخلق رموز الجمال في الفن . إن القوة الخالقة في يد الفنان ، Lieber عن اللامحدود في المخلود ، هي قوة الإيقاع ، أي قوة الحركة التي يسيطر عليها الانسجام . « وفي الإيقاع الكامل يصبح الشكل الفني مثل النجوم التي لا تكون ساكنة أبداً مع ما يبدو من سكونها . فالصورة العظيمة تتكلم دائماً ، أما الخبر في صحيفة ، حتى ولو كان خبراً عن فاجعة ، فإنه يولد ميتاً . وقد تبدل بعض الأخبار عادية في ركن مختفٍ من صحيفة ، فإذا أعطيها الإيقاع المناسب أضاعت أبداً . وهذا هو الفن . إن لديه العصا السحرية التي تمنح حقيقة لا تموت لكل الأشياء التي يلمسها ، وتصلها بالكائن الشخصي فينا . فنقف أمام آثاره ونقول : إنني أعرفك كما أعرف نفسي . أنت حقيقة » (١) .

وواضح من ذلك أن النقاش حول كون العنصر الجوهرى في الفن هو مادته أو صورته يصبح ضرباً من اللغو . فالمادة أي الأفكار - إذا أخذت بذاتها - تجريد يمكن أن يتحدث عنه العلم ، والصورة - إذا أخذت بذاتها - هي أيضاً تجريد يتحدث عنه بعض العلوم كعلم البلاغة (٢) . ولكن العنصر الجوهرى في الفن هو وحدة مادته وصورته وحدة لا انفصام لها ، وحدة تعبر عن شخصيتنا الخالقة ، وحدة كوحدة الجمال نفسه ، لا يمكن أن تحلل أو تعلق ، لأنها أكبر من جميع أجزائها ، وأبعد مدى من ظاهرها . ولهذا يفضل طاغور الموسيقى على سائر الفنون ، وهو يقصد بالموسيقى الغناء بالذات . فمادة المغنى ، وهى الصوت ، تنبع من داخله ، ففكره وتعبيره أخ وأخت ، وكثيراً ما يولدان توأمين . ومع أن الموسيقى تنتظر حتى تم ، شأنها في ذلك شأن أى فن آخر ، فإنها تعطى في كل خطوة جمال الكل . ثم إنها لا تحتاج إلى معنى واضح لكى تعبر ، ولهذا

(١) "The Religion of an Artist" p. 38.

(٢) Personality, p. 19 - 20 .

فهى تعبر عما لا يمكن أن تعبر عنه الكلمات^(١). أى أنها أكثر الفنون شخصية وحركة ووحدة ، وأبعدها عن التفسير .

ولنا أن نسأل بعد هذا : ما وظيفة الناقد إذا كان العنصر الجوهرى فى الفن ، وهو وحدته ، شيئاً لا يمكن تحديده ؟ وهنا نذكر حواراً بين شخصيتين من شخصيات طاغور : سنديب ونيكهيل فى رواية « البيت والعالم » . كان سنديب يعد نفسه خبيراً فى الفن ، فقال له نيكهيل ساخراً : « إذا احتاج الفنانون إلى معلم فلن يعوزهم وأنت موجود ! »

فرد سنديب : « ما الذى يجعلك تظن أن الفنانين غير محتاجين إلى معلمين ؟ »

وأجاب نيكهيل : « الفن خلق . فينبغى أن نقنع شاكرين بتلقى دروسنا عن الفن من عمل الفنان . »

ليس الناقد إذاً معلماً للفنان ، بمعنى أن يضع له قواعد للخلق الفنى . إن غاية ما يستطيعه الناقد هو أن يعبر عن استجابة شخصيته لانسجام العمل الفنى الذى هو علامة وحدته وشخصيته . إن الناقد إذاً ، طبقاً لنظرية طاغور ، هو الفنان القارئ ، أو القارئ الفنان .

— ٦ —

من هذه الصفحات نرى أن نظرية النقد عن طاغور شديدة الارتباط بنظرته إلى الوجود من ناحية ، وبممارسته الفنية من ناحية أخرى . ومع أنه لم يعرض نظريته النقدية عرضاً منهجياً منظماً ، فإننا نستطيع القول بأنها تبدأ من ملاحظة استقلال الفن عن المنفعة . فالفن هو التعبير عن الانفعال لذاته . وليس لهذا التعبير قيمة وراء شعورنا بشخصيتنا ، وارتباط هذه الشخصية « بالشخصى الأسمى » الذى يتغلغل فى ثنايا الوجود كله . ومع أن طاغور يلاحظ فى بعض المواضع أن كلاً من العلم والأخلاق هما أيضاً نتاج لنشاط

(١) Sadhana : "The Realization of Beauty".

إنساني فائض ، خارج عن حدود الضرورة والمنفعة ، ومن هنا يقرنهما بالفن ، فإن تلك الفقرات يجب أن تفهم في ضوء الفقرات الأخرى التي تتناول معنى « الشخصية » وعلاقتها بالفن . فالشخصية هي مبدأ الوعي ومنتهاه . مبدؤه لأنها أثبت من جميع الوقائع المتغيرة التي ندرکها بعقولنا ، ومنتهاه لأنها تتسامى فوق كل جهود الإنسان لإخضاع عالمه المادى (بالعلم) أو لإخضاع رغباته وشهواته (بالإرادة والأخلاق) : فهي حرية خالصة ، وهي القمة التي تتوحد عندها اثنتان الوجود ، بالاتحاد الكامل – الذى قوامه الحب – بين الجزئى والكلى ، بين الواحد الفردى والواحد المطلق . إن العالم المخلوق شخصى لأن كل مخلود فيه يعبر عن اللامحدود ، والشعور بالجمال هو الشعور بهذا الانسجام فى العالم المخلوق ، والفن هو التعبير عن امتداد شخصيتنا – فى الحرية والحب – لنندرك اللامحدود فى المخلود .

ومن هنا يقف الفن على قمة النشاط البشرية ويعبر عن وحدة الشخصية الإنسانية . ومن هنا يصبح أن يردد طاغور قول كيتس « إن الجمال هو الحق والحق هو الجمال » ، لأن « الحق » الذى يبحث عنه العلم والفلسفة والأخلاق هو « القانون » فى العالم المادى أو فى أنفسنا ، و « الجمال » الذى يعبر عنه الفن هو « الانسجام » الذى هو روح ذلك القانون . بينما يؤكد فى مواضع أخرى أن قضايا العلم مختلفة عن « الحقائق » التى هى من اختصاص الفن ، لأن قضايا العلم مجالها وسَطٌ محايد لا علاقة له بشخصيتنا ، فى حين أن « الحقائق » التى يكشف عنها الفن هى الحقائق الجوهرية التى تعبر عن اتصال شخصيتنا بشخصية العالم . وفى مواضع غير هذه يشير إلى أن العلم ليس مادياً كما يبدو لأنه فى الأصل ليس إلا تعبيراً عن حرية الإنسان فى تعامله مع الطبيعة ، وفى مواضع أخرى أيضاً يقرر أن قضايا العلم والفلسفة يمكن أن تكون فنية حين تفقد صفتها المجردة وتصبح « شخصية » .

وبناء على هذه المقدمات يجوز القول إن الإحساس بالجمال عند طاغور ، معناه الإحساس بالانسجام الكامل بين اللامحدود والمحدود .

(يصرح طاغور في « السادها نا » بأن هذا الإحساس يمكن أن يوجد بالنسبة إلى كل شيء ، ولكننا نعجز عنه أحياناً فنصف الأشياء بالقبح ، « فالقبح » إنما هو تعبير عن عدم إحساسنا بالجمال) كما يجوز القول إن الفن هو التعبير عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود ، أو كما عبر طاغور في أحد المواضع ، بين الفريد والعام — هذا التعبير الذي لا بد أن يسيطر عليه « مثال » انفعالي .
ومن هنا نراه يتكلم عن قوانين التحليل النفسى واستخدامها في الأدب وتفسيره مشيراً إلى « غرابتها » مرة وإلى « عموميتها » مرة أخرى . فهي « غريبة » لأنها تعزل ظواهر مرضية عن الصورة السوية للوجود ، وهي « عامة » لأنها تبحث عن « دوافع أصيلة » وراء الأعمال الفنية ، في حين أن كل عمل من هذه الأعمال له صفته الفريدة المميزة . إن الفن هو — في وقت واحد — أشمل من علم النفس وأكثر تحديداً .

ويترتب على كون الفن « تعبيراً عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود » فكرة جوهرية في نظرية النقد عند طاغور ، فكرة تبدأ عندها نظرتة إلى « التكنيك » ، فكأنها هي المحطة الأخيرة في نظريته النقدية ، إذا اعتبرنا فكرة « الشخصية » المرتبطة بفلسفته العامة هي المحطة الأولى . هذه الفكرة الأخيرة هي فكرة « الحركة ذات الإيقاع » . فع أن أى تفكير نظرى لا يمكن أن يفسر كنه الجمال فى الشيء الجميل ، أى كنه الوحدة بين اللامحدود والمحدود فى الخليقة ، كما لا يمكنه أن يفسر كنه الجمال الفنى ، أى كنه الوحدة بين مادة الفن وصورته — فإن فى مقدورنا أن نقول إن هذه الوحدة إنما تتم باجتماع نقيضين ، فى إحساس الناظر على الأقل ، وهما الحركة والسكون ، والإيقاع الكامل هو الذى يوفر لأعمال الفن دوام الحركة من السكون الظاهر ، فترى الكلمات المحدودة ، أو الخطوط المحدودة ، تتحدث حديثاً لانهائياً : تشير وتومى وتوحى ، وتصل الكائن الشخصى فىنا بالوجود الشخصى اللامحدود .

الدكتور لطيفي فام

طه انور والغريب

طَبَاغُورُ وَالْغَيْبُزِي

يُضْفَى غَمُوضُ الْمُسْتَقْبَلِ عَلَى مَوْلَدِ كُلِّ إِنْسَانٍ تَشَوْقًا لِاسْتِكْنَاهِ مَا يُخْبِئُهُ
لَهُ الْقَدَرُ . فَمُعْجَازُ الْإِرَادَةِ الْعَالِيَا يَكْتُبُ فِيهَا يَبْدُو أَنَّ سَيُخْرِجُ إِلَى الْحَيَاةِ
فِي يَوْمٍ مَعِينٍ مَوْلُودَ يَتَأَلَّقُ نَجْمُهُ بِالضِّيَاءِ الْبَاهِرِ .

هَكَذَا كَانَ نَجْمُ رَابِنْدِرَانَاتِ طَاغُورٍ ، إِذْ عِنْدَ مَوْلَدِهِ قَالَ أَبُوهُ دَاغُنْدِرَا
طَاغُورُ ، ذَلِكَ الْحَكِيمُ الْقَدِيسُ : « سَيَدْعَى رَابِنْدِرَا أَيْ الشَّمْسُ ، لِأَنَّهُ مِثْلُ
الشَّمْسِ سَيَطُوفُ الْعَالَمَ وَالْعَالَمَ سَيُضِيءُ بِنُورِهِ » .

وَلَقَدْ تَحَقَّقَتْ هَذِهِ النُّبُوءَةُ .

وَكَانَ رَابِنْدِرَانَاتِ طَاغُورِ كَانَ وَفِيهَا لَهَا ، فَأَخَذَ بِحُجُوبِ كُلِّ مَكَانٍ .
فَجَابَ أَوْرَبَا بِأَسْرَهَا مِنْ أَسْبَانِيَا إِلَى السُّوَيْدِ ، وَمِنْ فَرَنْسَا إِلَى رُوسِيَا ، كَمَا
جَابَ أَنْحَاءَ الْأَمْرِيكَتَيْنِ ، مُسْتَجِيبًا لِكُلِّ دَعْوَةٍ تَأْتِيهِ مِنْ أَيْ مَكَانٍ لِيَتَابَعَ
حُجَّهُ إِلَى أَقْطَارِ الْعَالَمِ وَيَقْدِمَ لِكُلِّ فَرْدٍ رِسَالَةَ الْحَقِّ وَالسَّلَامِ وَالْمَحَبَّةِ .

وَلِذَلِكَ لَمْ يَكُنْ غَرِيبًا أَنْ تَتَمَخَّضَ هَذِهِ الرِّحَالَاتُ ، وَمَا تَبِعَهَا مِنْ
اتِّصَالَاتٍ تَقَافِيَةٍ عَنْ نَاحِيَتَيْنِ رَئِيسِيَّتَيْنِ : الْأُولَى « رَأَى طَاغُورُ فِي الْغَرْبِ » .
وَالثَّانِيَةِ « رَأَى الْغَرْبُ فِي طَاغُورِ » .

١ - رأى طاغور في الغرب

كان لاتصال الهند بالبلاد الأوربية في القرن الثامن عشر أعظم الأثر في حضارتها . فلقد أيقظ هذا الاتصال النشاط الفكري وأثار في الأذهان الرغبة في خلق نهضة جديدة تهدف إلى فهم الحضارة الغربية الجديدة عليهم ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى بعث الروح الهندية من رقادها ، فاتجهت الروح الوطنية إلى إحياء الثقافة الغابرة فأدركت من جديد عظمتها وقيمتها . وحاولت في الوقت نفسه أن تربط بينها وبين ثقافة الغرب .

بدأ طاغور يعرف الغرب خلال دراسته في إنجلترا سنة ١٨٧٨ هـ وبعد عودته بفترة قصيرة نشر في كلكتا سنة ١٨٨١ باللغة البنغالية كتابه : « خطابات سائح في أوربا Yuropaprasasir Patra » . كما نشر بعد ذلك بعشر سنوات : « يوميات حاج في أوربا Yuropayatrir Dayari » ضمنها مشاهداته وخواطره .

لم يكن طاغور قد تجاوز السابعة عشرة من عمره حين أرسله والده إلى إنجلترا ليدرس القانون هناك . وما إن وصل هذا الطير القادم من بلاد الشرق النائية إلى ضباب لندن حتى توقف عن التغريد بعد أن بلغ ما كتبه من الشعر ما يقرب من سبعة آلاف بيت .

وبالرغم من السعادة التي كان يشعر بها « هناك بين التلال وعلى شاطئ البحر وفي وسط المراعي المزدهرة ، تحت ظلال غابات الصنوبر » ، يفضي إلينا باضطرابه حين يقول : « كنت مع ذلك أنزعج بعض الشيء إذ لا أحس بأية وثبة شاعرية بالرغم من أن عيني كانتا ترشقان الجمال ، وروحي تفيض بالسرور وأيامي مليئة بالفراغ الذي يسبح بي في الفضاء فأنعم بسعادة لا تشوبها

شائبة» (١) . وكان منظر الجليد هو الشيء الوحيد الذى اكتشفه هناك . إذ استطاع أن يتأمل جوا ناصع البياض يسحر خياله الخصب ، وأحس بأن هذا المنظر ليس هو المألوف للطبيعة . إنما هو أشبه ما يكون بالحلم ، وكأن الطبيعة عابده متقشف ، غارق فى تأمل عميق . ثم غادر إنجلترا ولا يذكر لها خيراً أكثر من إعجاب مدير مدرسة بريتون به ومن ابتسامه الأولاد له حين يروى عليهم القصص الطويلة (٢) . ولم يكتب هناك سوى قصيدة واحدة بعنوان « السفينة الغارقة Magnasari » ثم عاد فألقى بها فى البحر :

الأدب الغربى : كان طاغور فى أثناء دراسته فى جامعة لندن منصرفاً عن دراسة القانون ، شديد الإعجاب بشكسبير وملتن وبيرون لما يمتازون به من قوة العاطفة الجارفة . وأهم ما أثار إعجابه بشكسبير هو الحب العنيف بين روميو وجوليت ، وثورة التأوهات العاجزة التى يبعثها الملك لير ، ونار الغيرة المتقدة فى قلب عطيل . وينتبهز فرصة العيد المئوى الثالث لشكسبير ليختصه بقصيدة رائعة فى ديوانه البجعة (٣) يصفه فيها بأنه « شمس الشعراء » وبأنه « أثنى كنز يعتز به قلب إنجلترا » .

كما كان طاغور شديد الإعجاب بنثر ملتن إذ يرى فيه التعبير الحماسى المنطلق . ويروقه عند بيرون النغم التأثير فى مؤلفاته مما يهز مشاعر قلبه الرقيق . إلا أن طاغور بعد أن يتعمق الدراسة يجد لدى هؤلاء الأدباء قصوراً فى التوازن والتناسق من ناحية الفن .

(١) Voir : "Reminisceuces", London, Macmillan, 1917, P. 163.

Et : "Souvenirs" (per E. pieczynska), Paris, N.R.F.

F. O. Azlan, "R. Tagore", Paris, Pierre Seghers editeur, (٢) 1961, PP. 27,28.

Balaka, 1916. "Le Cygre", poime N° 36. (traduit par (٣) Jouve K. Nàg) Paris, D. Bouselleau, 1923.

كذلك تأثر طاغور بفن كيتس Keats . في كتابة الشعر الغنائى بقوافيه وأوزانه وموسيقاه ، إذ علمه شعر كيتس أن يكتب بالبنغالية تحفاً رائعة في قوة التعبير وفي موشحات رصينة . .

كما تأثر بمؤلفات شيلي Shelley في تمجيده للجمال الذهني ، إذ كان تفكيره يتجاوب مع تفكير طاغور الذي تأثر به عند ما كتب « أناشيد المساء Sandhya Sangita » سنة ١٨٨٤ . ولا شك أن الشبه قوى بين الشاعرين إلى حد جعل بعض الناس يسمون طاغور « شيلي الهند » . كما تأثر طاغور آخر الأمر بالكاتب براوننج Browning من الناحية النفسية في معالجة المسرحيات .

كان طاغور واسع الاطلاع وملماً إلى جانب الأدب البنغالي ، بالأدب الإنجليزي وكذلك بالأدب الألماني والفرنسي والإيطالي . فلقد كتب مقالات ودراسات نقدية عن جوته وفكتور هوجو وبتارك ودانتي .

إلا أن جميع ما اقتبسه قد أكسبه بفنه جمالاً مبتكراً وأضفى عليه إبداعاً فريداً بفضل قوة عبقريته المتحررة وقدرته على الاستيعاب بحيث يتعذر الكشف عن المصدر الذي كان ينهل منه فكرة من الأفكار أو أسلوباً من الأساليب ، وسرعان ما خلق هذا النسر الفريد بجناحيه وحده في أجواء الفكر العليا .

وإن كان الغرب بصفه عامة ، والدراسة في إنجلترا بصفة خاصة ، لم يؤثر في مؤلفات طاغور تأثيراً مباشراً ملموساً ، إلا أنه لا يكاد أحد ينكر أن آفاقاً جديدة انفتحت أمامه فأكسبت تفكيره ثروة واسعة وأخذ يقارن بين الشرق والغرب ، كما أخذ يناقش على ضوء حضارة الغرب ما يدور في أعماق قلبه وضميره من خواطر . مما جعل آراءه في ألوان الفن تتأصل وتعمق ، وأضفى على مبادئ الوطنية والسلام والمحبة التي ينادى بها يقيناً وطيداً ثابت الأركان .

الموسيقى الغربية : وأهم ناحية تأثر فيها بالفن الغربى كانت الموسيقى :

فحين حضر حفلا موسيقياً فى إنجلترا تبين فوارق عميقة فى مفهوم الجمال بين الأداء الأوروبى والارتجال الهندى . وأهم ما أدهش طاغور أنه رأى الفنان الذى يعزف مقطوعة موسيقية ينشد بها التأثير المسرحى ويعد نفسه ويُخرج أداءه إخراجاً يحقق هذا الغرض ، على حين أنه لم يعهد لدى الموسيقار الهندى هدفاً آخر سوى الخشوع فى الأداء كأنه يقدم قرباناً أو يرفع صلاة إلى الله .

وانتهى الأمر بطاغور إلى أن يؤثر نظرة ألحان بلاده على هذا الإخراج العلمى الدقيق والتأثير المسرحى الذى تهدف إليه الموسيقى الغربية ، ذلك بأنها كانت تبدو له مرتبطة بالحياة المادية المسرحية وممزوجة بها حتى إن الألحان نفسها تتغير وتتنوع كأمواج الحياة المتقلبة . وهكذا شعر أن الموسيقى الغربية تحاول التعبير عن جوهر الحياة اليومية ، فى حين أن الألحان الهندية « تتخطى حدود هذه الحياة إلى التعبير عما يقصر عنه التعبير ، وتصبو إلى أسرار الكون وإلى الأجواء التى يمكن بلوغها ، تلك الأجواء التى تخلق فيها الروح ، هناك حيث يتسنى لرجل الدين أن يخلو للتعبير وحيث يجد الأبيقورى شجيراته الظليلة ولا يجد ثمة رجل الأعمال له مكاناً (١) .

وإن كان طاغور قد أبدى إعجابه بمهارة المغنين وقدرتهم فى أوروبا ، إلا أن الأغاني نفسها خيبت ظنه فيكتب سنة ١٩١٢ : « كنت أجاهد فى أن أكم الضحك حين أسمع المطربة تقلد تغريد العصافير ، إذ كنت أحس طيلة الوقت أن هذا الغناء استخدام بغىض للصوت البشرى (٢) »

ومن ثم حاول طاغور التوفيق بين الموسيقى الأوربية والموسيقى الهندية وأن يدمج الاتجاهين معا ، فأقدم على محاولة تجديدية وأدخل نغمين

(١) Ef. O. Azlan, Rabindranath TAGORE, Paris, P. Seghers éditeur, 1961, 208 P. in 16. -P 29.

R. Tagore. Réminiscences, P. 189.

(٢)

إنجليزين في روايته الدرامية : « عبقرية فالميكي "Valmiki-Pratisha" » سنة ١٨٨٣ . ثم أخذ يحاول اقتباسات أخرى ليتابع إدماج فن الموسيقى الأوروبية في الموسيقى الهندية ، إذ كان طاغور حريصاً على النهوض بالموسيقى لأنها في نظره ترتبط مع الشعر بروابط قوية أصيلة^(١) .

حضارة الغرب : كانت هناك فكرة متأصلة عند طاغور وهي الأمل في أن سيوجد في مكان ما المعبد الذي تحيا فيه روح الإنسان الخالدة ، مختبئة كالشمس وراء السحاب ، ولقد شعر كأن صوتاً يناديه ليكتشف التعليل الصحيح لوجوده في الحياة . وظن أنه سيوجد هذا التعليل الصحيح كامناً في بلاد أوروبا ، فرحل إليها مرة أخرى سنة ١٩١٢ وأخذ ينتقل بين ربوعها قبل أن يغادرها إلى أمريكا . ولكنه بدلا من أن يجد جواباً لما يبحث عنه أخذت تتلاحق في ذهنه الأسئلة تلو الأخرى وتسبب له اضطراباً يهدده باليأس : « لماذا تتعذب أوروبا في آلام القلق بالرغم من عظمة الفكر فيها ؟ لماذا هي غارقة في دوامة من الحذر والغيرة والجشع ؟ لماذا تعرض لنا أوروبا ، مع كل ما فيها من عظمة ، حقلاً شاسعاً للمطامع الشيطانية التي تتنافس وتتطاحن في وحشية وترقص على وهج الحريق المميت ؟^(٢) » .

استأثرت هذه الأسئلة بفكر طاغور وملكت عليه نفسه ، فصاح بندااته في الحضارة الغربية : « ألا ترين القبح المميت الذي يتفجر في كل مكان ؟ »

(١) يقول طاغور في هذا الموضوع : « إنني أمقت مقتاً شديداً أن أنشر في الناس من أغاني الكلمات وحدها . إذ تبدو لي الألفاظ بدون الموسيقى خالية من الروح » . ويتفق هذا الاتجاه مع الذوق الهندي في نظرية الجمال ، تلك النظرية التي لا تسلم بجمال عرض مسرحي إلا إذا اكتملت له أركانه من ألفاظ وموسيقى وغناء ورقص دون أي تفرقة أو فصل بين هذه الألوان الفنية جميعاً ودون قبول لمبدأ التخصص في إحداها .

OF. M.L. GOMMES, Introduction à Tagore, Paris 1947, (٢)
P. 34.

في المدن وفي علاقات البلاد بعضها ببعض حيث يسود دائماً هذا القناع الممجوج الذي لا يدع للروح أدنى مجال للتعبير الحى ؟ إن الموت يسرى في جسم حضارتك جزءاً فجزءاً .

فحين يتطلع طاغور إلى أوروبا يرى « من برنديزى إلى كاليه بلاداً رائعة » فيقول : « اعتقدت عندئذ أن الناس في هذه البلاد يعرفون كيف يحبون أرضهم ... » ثم يتساءل : « إذن لماذا هذا البؤس الكثيب الذي يقيم على أوروبا ؟ ولماذا يشمل أرجاءها هذا التهديد بالموت والفناء ؟ » .. قال هذا سنة ١٩٣٧ وكأنه يتنبأ بالحرب العالمية الأخيرة .

ويحاول أن يجيب على هذا السؤال الذي أزعجه فيقول : « إن القلق الذي يحتاج أوروبا مرده إلى أن حبها لأرضها وأبنائها لم يعد يكفياً . فحين كانت مشكلاتها مجرد صعوبة محلية ، كان الحل ميسوراً ، إذ كانت تلجأ إلى إحياء شعور الوطنية والقومية ، وفيه إذكاء الحب القاصر على مصالحها المباشرة . - أما الآن فلتقدم العلم أصبح العالم بأسره مشكلة أوروبا ، ولم تجد لها بعد حلاً يعالج جوهرها ويتناول صميمها . ولما كانت المشكلة ضخمة ، كانت المجازفة بحل سيء تفضى بها إلى مخاطر جسيمة ^(١) .

وليس معنى ذلك أن طاغور يهاجم العلم ويناهضه ، بل على العكس بصرح قائلاً : « إننا على حق حين نفخر بالعلم ، وإننا نحسب أوروبا التي منحنا العلم وأورثته الأجيال القادمة . إننى لا أحتقر العالم المادى إذ أعتقد أنه بمثابة مهد الروح ، وهو الذى يتعهد طفولة النفس بالغذاء والنماء . وحين حققتم في أوروبا اللانهاية المادية ، جعلتم هذا العالم أروع ما يمكن أن يكون عليه . إلا أن الاقتراب من اكتشاف عظيم لا يمنحنا الحق في امتلاكه . فهذا العلم الرائع الذى وصلتم إليه ينتظر منكم دائماً أن تكونوا جديرين به . ولا شك أنكم جديرون به بفضل دقة ملاحظاتكم واتساع أفق أحكامكم وتفكيركم .

cf. "Letters from abrdad", Madras, Ganeson, 1924 (١)

غير أن الاكتشافات يجب أن تفهمها البشرية بأسرها لا بعضها ، لكي يعلو شأن الحقيقة علواً تاماً وترداد تكريراً وتبجيلاً . إذ أن الحقيقة إذا لم تصبح موضع التقدير والتكريم فإنها تنقلب علينا وبالا ودماراً . إن علمكم هذا نفسه قد أصبح الآن مصدر فنائكم^(١) . ويختتم حكمه على خطورة العلم في أوروبا قائلاً : « من المسلم به الآن أن أوروبا تشبه جبل الجليد يتأرجح تحت عبء حجمه الذي يزداد ضخامة يوماً فيوماً بعد أن فقد توازنه المعنوي » .

ولكن طاغور لا يعرف التشاؤم بل يرى النور ينفذ خلال أحجية الظلام فيقول : « إنني قوى الإيمان بالبشرية . فثلها مثل الشمس تحتجب ولا يمكن أن تنطفئ أبداً . إنني أومن بالبشرية في الغرب إذ أنني لا أفقد إيماني بالإنسان وثقتي فيه تحت أي تأثير وفي أي ظرف من الظروف . ففي أوروبا أيضاً يوجد أناس يسبحون في الخيال والأحلام ، وتفيض قلوبهم بالحب ويهز الألم مشاعرهم ، بل ويحسون بمزيد من الحجل أمام شعائر الإلهاد التي تدمي قلوب العالم بأسره لتغذي شيطانهم » .

هكذا كان طاغور يجاهر بالحقيقة ويحذر أوروبا من الخطر الذي يهددها ، ثم يضيء شعلة الأمل ، شعلة الإيمان بالبشرية وبالمعنويات . ولم يتغير موقفه هذا عندما زار أمريكا سنة ١٩١٣ وألقى محاضرة قال فيها :

« حين نقول عن أمريكا إنها بلاد مادية ، فإننا نشير إلى ظاهرة صارخة ، إلا أن هذا تعميم لا يمكن أن يجيء معه الحكم صحيحاً ودقيقاً . وإن لدى من الأسباب ما يجعلني أعتقد أنه يوجد بها على العكس تيار قوى من المثالية الروحية ينساب تحت سطح الفكر الأمريكي . فإن مبدأ اعتبار الصناعة الهدف الرئيسي للإنسان في المجتمع ، ذلك المبدأ الذي يسيطر ببشاعة على عالمكم ، جعل المثل الأعلى لديكم هو التوسع الجزوني في المواد الأولية . ولكن لا شك في أن هذا كله يولد حتماً في نفوسكم الرغبة الملحة في تفهم قيمة الروح الخالدة وتحقيق سيطرتها .

Voir Gommès, Op. cit. p. 35 et suivantes.

(١)

كما أننى لأشك قط فى أنه يوجد الآن - بل وفى كل وقت - أناس يؤمنون بقيمة الروح ، وإن قل عددهم إلا أنهم نواة الأجيال المستقبلية ^(١) ثم يتجه بالحديث إلى مواطنيه من الحاضرين : « إننى أناشدكم أيها المواطنون أن تكونوا ودعاء بسطاء ، وأن تقدموا لهذه البلاد الأجنبية صورة صادقة للهند ، الهند المحبوبة فى ذاتها وبالتالي تعرف أن تحب الآخرين » .

ومن ثم كان طاغور فى جولاته ورحلاته يرى الداء العضال الذى ينخر فى هذا البلد أو ذاك ، كما يرى التربة الطيبة فى أعماق النفوس مما يبشر بالخير . وبعد أن فهم تاجور جيداً حضارة الغرب على حقيقتها ، أخذ يقارن بينها وبين حضارة الشرق . فقال فى إحدى محاضراته بالصين ^(٢) : « حين أرقب الصينيين لأستطيع أن أمنع نفسى من الإعجاب بالمعجزات التى تأتىها أصابعهم السحرية ، وأناذى دائماً : يا لعظمة هذه الحضارة ! فهى ليست الحضارة التى يسميها الغرب « تقدماً » إنما هى الحضارة الصحيحة السليمة ! ولقد ساورنى هذا الشعور نفسه حين كنت فى اليابان . كنت أرى شبح الغرب يمتد والآراء الغربية تنخر يوماً فيوماً فى جمال اليابان . وأنتم أيضاً تستعملون كلمة « التقدم » التى تعلمتموها من الغرب ! ولكنى حين رأيتمكم عن كثب تبينت فيكم أصالة العنصر الإنسانى : إن روحاً خلاقة مبتكرة تستأثر بكم إذ على هذا العنصر الإنسانى يركز الخلق والابتكار ، أما الآلة فلا تخلق ولا تبتكر . ويضيف طاغور فى موضع آخر : « إن المصانع نصر للقبح والديمامة ، لأن أحداً لا يتسع وقته ليضفى عليها طابعاً من الجمال أو الرشاقة » ويكتب فى مجلته التى يصدرها فى كلكتا "Visva-Bharti Quarterly" « إن أهم ما فى الوجود هو الإنسان . فالإنسان هو الذى يحيا وهو الذى يعيش وليست الآلة » - لذا فهو ينبذ من حضارة الغرب سيطرة المادة :

CF. Gommés, OP. Cit., P. 37

(١)

CF. "Lectures in China" - and "Lectures in Japan", (٢)
'Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.'

ويرحب بما ينير العقول . فيكتب في مجلته التي يقرأها تلاميذه وأخصاؤه المقربون "Visva-Bharti News" : « لكي نسعى إلى الكمال ، يجب أن نكون بدائيين في حيوتنا ، متحضرين في عقولنا وأفكارنا » .

ولعل سخط طاغور على سيطرة المادة يرجع قبل كل شيء إلى ما يتبع ذلك من تهديد السلام ونشوب الحرب . إذ أن أشد ما عمقته طاغور هو وحشية الحروب .

فلقد أثارت الحرب العظمى (١٩١٤ / ١٩١٨) أشد ألوان الألم في نفس طاغور . وكشفت له عن الفراغ الروحي في الحضارة الغربية . فيقول في كتاب « سلة الفاكهة »^(١) (قصيدة رقم ٣٤) : « حين أخذ الناس في سزورهم المنهز الخبول يجمعون الوحل ليلطخوا به ثوبك ، شعرت ، أيها العليّ ، أن قلبي يخور » - فهذه الحرب التي كدست الجشع والوحشية أمام أعين العالم ، قد تمحضت عن إفلاس مبادئ الإنسانية المزيفة ، التي تدعي الحضارة الغربية ، تلك الحضارة الآلية التي تناقض الحياة الروحية والتي تمجد الذكاء العلمي على حساب صوت القلب والضمير^(٢) .

وكان يأمل طاغور في أن المحن القاسية التي اجتازها الغرب وفي أن الآلام البشعة ودماء الشهداء ودموع الأمهات سوف تجعله يكفر عن أخطائه ويتجه نحو مثل الشرق الأعلى الذي قوامه الجمال والحرية والحب الروحي .

ولكن خاب أمله عند ما رأى الغرب يستعد للحرب من جديد . ففي سنة ١٩٣٨ حين كان يبلغ من العمر ثمانية وسبعين عاماً ، يجول بلاد

(١) R. Tagore, *La Corbeille de Fruits*, poème No. 34.
Recueil traduit en français par Mme du Pasquier, Paris, N.R.F., 5e éd. 1920.

(٢) Voir M.J. Davé, *La Poésie de R. Tagore* (p. 197), Mont-pellier, Lib. Coulet, Dubois et Poulain, 1927, in 8o, 248 p. (Thèse de doctorat d'Université).

الشرق الأقصى : وكتب إلى صديق له يقول :

« إن الناس الذين يؤمنون بالقوة الوحشية يقدمون توضيحات
جسيمة لصيانة هذه القوة . ليتنا نستطيع في الهند أن نؤمن دائماً
بقوة الإنسان المعنوية والخلقية وأن نكون على استعداد للتضحية
بكل شيء في سبيلها . ليتنا لا نسمع أحداً يدعى أن الوحشية
المادية لازمة لحب السلام ولسعادة العالم . »^(١)

وكما كان طاغور يؤمن بسمو الإنسان فوق الآلة أو المادة ، كان يؤمن
بنصرة الحق على القوة . وكان يردد دائماً في دهشة واستنكار : « الالتجاء
إلى القوة ! وما جدوى ذلك ؟ فهل تستطيع القوة أن تنتصر على الحق ؟ »

ثم يضيف قائلاً :

« إن من واجب كل شعب وكل جنس أن يتعهد ويرعى
شعلة المصباح الروحي الذي يؤدي دوره في إنارة العالم . فإن
تخطم مصباح شعب من الشعوب هو حرمان هذا الشعب
من حقه في أن يتخذ مكانه في حفل الكون . يالنعاسة
الشعب الذي لا مصباح له ! ولكن كم هو أشقى وأتعس
منه بكثير ذلك الشعب الذي انتزع المستعمر مصباحه انتزاعاً
أو تخلف هو نفسه عن إيقاد مصباحه ! ... »^(٢)

وحينما كان محل طاغور يبذل من بلاد الغرب كان ينادى بهذا التحذير :
« لن نحصل على السلام إلا إذا كنا به جديرين ، وكانت
أعمالنا تؤهلنا له ! ولن نكون جديرين به إلا إذا بذلنا له

(١) Cf. "Lettres à un ami" (traduites par J. D. Viguié),
éd. Rieder, 1929.

(٢) Cité dans Gommès, *Op. cit.*, p. 39.

(٢)

التمن كاملاً ، وهو : أن يكف الأقوياء عن الجشع ، وأن
يتعلم الضعفاء الجرأة !

إن تاريخ البشرية يجب أن تكتبه جميع شعوب العالم متحدة
في مجهود واحد ... إن الذين يموتون لأجل الحق هم أحياء
مخلدون . وهكذا لو مات شعب بأسره لأجل الحق سيظل حياً
مخلداً في تاريخ البشر ...

ألا فأنثرى على الدنيا ماء الحياة الأبدية
أنت يا نافورة السلام والرخاء ، والقداسة والحب .^(١)

حب الوطن وحب العالم : كانت رسالة طاغور رسالة السلام والحب ،
أو هي رسالة السلام القائم على الحب : حب الإنسان لوطنه وحب
الإنسان لأخيه الإنسان من أي وطن من الأوطان .^(٢)

ويجدر بنا أن نشير إلى أن طاغور كان ينحس على الهند من تأثير
القوى العالمية التي لم يعد في الإمكان تجاهلها ، مما قد يحرم بلاده قدرتها
على حل مشكلاتها هي . فيقول : « إن الحقيقة التي نخلص إليها بعد التأمل
في مشكلات عصرنا هذا أن مأساة مصيرنا تمثل على مسرح العالم أجمع ..
فليعمل رجال السياسة إن شاعوا على الإساءة إلى الموقف الدولي تنفيذاً لعصبيتهم
القومية . أما نحن فليتنا نمتلك القوة الكافية للتفكير والعمل جرياً وراء
قاعدة ثابتة في السلوك تهدف إلى خير البشرية وحبها ! »^(٣)

Voir Gommès, *Op. Cit.* p. 40.

(١)

Cf. "Nationalisme" (traduit par C. G. Bazille), éd. (٢)
Delpench, 1918.

Cité par Gommès, p. 37.

(٣)

ثم يدرس طاغور مشكلة حب الإنسان لوطنه في غير ما تعصب ،
وحبه للعالم أجمع دون أن يضيع قوميته . ويكتب مقالا في إحدى المجلات (١)
يشرح فيه كيف أن الهند حين تتقبل الأفكار الحسبة القادمة من الأوطان
الأخرى لا ينبغي لها أن تفقد شخصيتها أو ذاتها . ثم يقول : « إننا نشعر
أن مياها الهادئة أخذت تختلط بمياه المحيط الخضم ، وبدأنا نستشعر المد الآتي
إلينا من الكون الشاسع ... تحت تأثيره أخذ الشعور بحب الكون يخرج بنا
عن نطاق بلادنا ، ثم لا يلبث أن يجذبنا إليها الشعور بالقومية . وهكذا
بدأ يتنازعنا اتجاهان متناقضان . فعلى أن نرسم طريقا وسطا يقودنا
إلى الحياة القومية . وعندئذ نتبين أنه بفضل نمو الوعي القومي نموا سليما ،
وفهم الفردية على أساس قويم ، نستطيع أن نصل إلى الكونية ، أى
حب الكون جميعا . ثم على ضوء هذه الكونية يرقى بنا الشعور بالقومية
وبالفردية إلى الكمال . إنه مجرد استجداء أن نطرح عنا وعينا القومي لتقبل
الوعي الأجنبي الغريب علينا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى سوف
نرى أنه زيف متناه أن ننكمش في قوميتنا بأن ننبذ نبذاً كل ما هو أجنبي .

ويؤكد طاغور هذا النهج الوسط حين يقول :

« إن الوطنية الحققة تتجلى في حب الإنسان لوطنه ، والتزامه
الدقة في احترامه لأوطان الآخرين كما يتجلى في الحرص الشديد
على المصالح الوطنية والتقدير السليم العادل للمصالح الدولية -
وقصارى القول إن الوطنية الحققة هي التوسع المبني على
فهم صادق ، في التضامن القومي أو على الأصح في التضامن
الإنساني وهكذا تصبح الوطنية هي الإنسانية عينها » (٢) .

“Modern Review”, août, septembre, 1913.

(١)

Cf. Gommès, *Op. cit.*, p. 202.

(٢)

ومن ثم يتغنى طاغور بمثله الأعلى هذا في قصيدة له « نداء الوطن »^(١) .
مردداً أن روح الوطنية الحققة التي أسست على إدراك روحى للحرية
والحب والإنسانية هي التي تكفل للبلد أن يوطد وحدته القومية .

وهنا يتساءل المربون كيف يمكن تنمية الروح الوطنية في النشء دون
أن تتولد عنها نزعات هدامة ، وكيف يمكن توجيهها إلى التسامى الذي
يجعل القلب يشب على حب الناس جميعاً .

إن طاغور يرد على هذا السؤال في قصيدة « البيت والعالم » التي كتبها
سنة ١٩١٨ ، حيث يصور قوة الصراع بين هاتين النزعتين اللتين يوحى
بهما حب الوطن . فالنزعة النبيلة التي تتفق مع مبادئ طاغور يمثلها Nickhil
المتسامى في حبه لوطنه ، والثانية يمثلها Sandip ذلك المتطرف في تعصبه .
لوطنه فلا يخضع لمبادئ الأخلاق بدافع من القومية العمياء .

وتعلق Pieczynska في كتابها : « طاغور المربي »^(٢) على ذلك بقولها :
« لعله لم يسبق لأحد أن أضفى على شعور الوطنية تعبيراً أنبل وأسمى مما نادى
به طاغور في صورة نقية صافية لا يشوبها حقد أو ضغينة . فنلمس خلال
أقواله ما يمكن أن يصل إليه حب الوطن في قلب تسامى إلى أرفع المراتب
الروحية . كما تبرز أمامنا حقيقة أخرى وهي تمسك هذا القلب المتسامى
بروح التضامن القومى الذى يحاول بعض الناس هدمه أو إزالته ليستبدلوا
به ما يسمونه بالمواطنة العالمية » .

وهذا التعليق الغربى على نظرية طاغور في الوطنية ينقلنا بدوره إلى
الجزء الثانى من موضوعنا .

(١) R. Tagore, *La Fugitive*, "Appel à la Patrie", pp. 143-154.
(traduction française de Mme Renée de Brimond, Paris, N.R.F.)

(٢) Mme E. Pieczynska, *Tagore Educateur*, Paris, Dela-
chaux et Niestlé, 1924, p. 126.

٢ - رأى الغرب فى طاغور

إن اتصال أوربا بثقافة الهند كان أشبه بعصر ثان للنهضة أتاح للباحثين والممحصين ثروة فكرية خصبة كالتى بزغت فى القرن السادس عشر فى أوربا (١) .

وحين حلقت روح طاغور فى سماء أوربا أضفت على تفكيرها نوراً جديداً وانتزعت من أقلام الأدباء والمفكرين ومن قلوب الناس جميعاً عبارات الإعجاب والتقدير .

وأول ما عُرِف طاغور فى الغرب كان فى إنجلترا إذ كتب بنفسه بعض مؤلفاته باللغة الإنجليزية . ولقد خصت إنجلترا شاعر الهند بأكثر من تكريم ، ففي سنة ١٩١٥ منحته لقب "Sir" ، وفى سنة ١٩٤٠ درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة أكسفورد .

شعر طاغور : تضع إنجلترا شاعرنا فى عداد مؤلفيها إذ أنه لم يقتصر على كتابته بعض مؤلفاته باللغة الإنجليزية ، بل صاغ إنتاجه الإنجليزى صياغة مبتكرة أدخلت على أوزان الشعر الإنجليزى ألواناً جديدة فى النغم والنظم والموسيقى الشعرية (٢) .

وأشهر ما يعرف عن شاعر الهند فى أوربا ديوانا « بستان الغرام » و « القربان الغنائى (چيتا نچالى) » وعلى أثر هذا الديوان الثانى نال طاغور

(١) Cf. G. Frilley, L'Inde et la littérature sanscrite. Paris, L. Michaud, 1925.

(٢) انظر خطاب طاغور إلى صديقه أندروز فى ٥ فبراير سنة ١٩١٦ .

جائزة نوبل سنة ١٩١٢ . وبالرغم من أن هذا الديوان ، حين ترجم الى النثر الإنجليزي سنة ١٩١٣ فقد الكثير من موسيقى الشعر ورشاقة التركيب في الأصل البنغالي ، إلا أنه لم يلبث أن سحر لب القارئ الغربي بفضل سمو أفكاره العجيب وجمال أسلوبه الأصيل فكان لهذا الديوان نجاح رائع في الغرب خلق من حوله أدباً رفيعاً رقيقاً . فجذب أنظار العالم أجمع إلى شعر طاغور وفنه^(١) .

كتب طاغور ديوانه هذا في عزلة السلام في « شانتى نيكتان » ، فجاء أعمق كتاب في تجربته الروحية بمثابة نشيد جديد وقربان غنائى من الحب والعبادة ، ونداء حار من الروح الفردية الى الروح العالمية التي ترد عليه النداء من علياء عرش الصفح والتسامح الذي تنبؤاً عليه . هكذا تحدث M.J. Davé عن هذا الديوان في رسالة للدكتورة عن « شعر طاغور » قدمها أمام جامعة مونبلييه بفرنسا سنة ١٩٢٧^(٢) .

ولكن أقوى عبارات الإعجاب الغربي بهذا الديوان جاء بها قلم الشاعر الإيرلندي وليم بتلر بيتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) الحائز على جائزة نوبل والذي كتب مقدمة هذا الديوان . فيقول : « إننى أقرأ رابندراناث كل يوم ، وإن بيتاً واحداً من شعره ينسني كل ألوان العذاب التي في هذه الحياة » . - ويعجب بيتس بأصالة هذا الشعر الذي يتصل اتصالاً بسيطاً وثيقاً بطبيعة الهند ويرى أن أناشيده « تنبت من التربة كما تنبت الأعشاب والعيذان الرقيقة » . (ص ١١) .

كما يعجب بصور طاغور الرمزية في هذا الديوان فيقول :
« إن المسافر ذا الرداء الأسمر لا يستطيع الغبار أن يلطخه ، والفتاة التي تبحث في مضجعتها عن أوراق الزهور التي تساقطت من عقد الأزهار الذي

(١) Voir Davé, *Op. cit.*, p. 146, 147.

(٢) وفي سنة ١٩٣٠ قلمت في باريس رسالة أخرى للدكتوراه عن طاغور :
S.C. Mitter, "La Pensée de R. Tagor", Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1930, in 8e, 181 p.

كان يرتديه عاشقها الملكى ، والخادم أو الخطيبة التى تنتظر عودة سيد البيت الى داره الخاوية ، كل هذه صور ترمز الى القلب الذى يتجه نحو الله ويبحث عنه .

أما الزهور والأنهار ، والنداء الذى يتردد فى أرجاء القواقع ، والمطر المهرم فى يوليو ، وحر الهند الخائق ، كلها صور ترمز الى القلب حين يكون فى اتحاد وشركة مع الله أو فى خلاف معه . أما الرجل الجالس فى القارب الذى ينساب على صفحة الجداول الهادى ، وهو يعزف على العود ، فصورة ترمز الى الله نفسه (١) .

ويظل طاغور على صلة قوية بالحياة التى تملأ الكون ، ومن رمز الى رمز يصل الى بهاء نور الروح .

ويرى ينس أن ديوان « چيتا نچالى » أو « القربان الغنائى » يمتاز بناحية غربية لم يألّفها الفكر الغربى ، ولعل هذه الغرابة عينها ساعدت كثيراً على شعبية طاغور فى الغرب ، فيقول : « ليس ما يستأثر بقلبنا فى هذا الديوان هو روح القداسة النابعة من صومعة المتصوف ومنطقه المتكشف ، وإنما الذى يستأثر بنا هو انطلاقة روح الرسام بملء قوتها لتصور التراب والشمس ، ولكى نلتقى بصوت مثل صوت طاغور علينا أن نبحث عن القديس فرنسوا أو عن وليم بلاك » . (ص ٢١) .

والواقع أنه يندر فى الغرب أن يجتمع معاً تمجيد الجمال وتمجيد القداسة . ولعله امتياز قاصر على الهند أن يرتبط الجمال بالقداسة فى تمجيد يسمو الى العبادة يكشف عن الصلة الوثيقة بين الجمال فى الحياة وروح الله . ثم إنه ينادى بالجمع بين سرور الشعور بالواجب ، وواجب الشعور بالسرور . وهكذا تسمو قلوبنا وأرواحنا الى هذا النعيم الداخلى حيث يتحد النور والإيمان والحب فى شعور واحد .

William-Butler Yeats, "Introduction to *Gitanjali*," éd. (٢) Tauchnitz, p. 17.

ومن ثم يتبارى أدباء الغرب في إبراز نواحي الإعجاب بهذا الديوان
الفريد ، فبرى فيه E. Rhys « مجموعة انفعالات مطمئنة إلى نفسها ، بحيث
إنها لا تبذل جهدا لتصل إلى الجدة والابتكار ، وإنما تنفذ إلى صميم الحياة
لتضفي عليها معنى جديدا وموسيقى عذبة^(١) » .

وكذلك في فرنسا ، يحظى طاغور بتقدير الأدباء جميعا ، لقد تُرجم إلى
اللغة الفرنسية خمسة وعشرون كتابا من مؤلفات أديب الهند ، وفي مقدمتها
ديوان « جيتا نچالى^(٢) » . هذا الذي قام بترجمته كبير أدباء فرنسا في
ذلك الوقت أندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) الحائز على جائزة نوبل .
واختصه بمقدمة من ثلاثة وثلاثين صفحة تفيض إعجابا بفن طاغور وآرائه
وقصائده في تمجيد الطفولة ووداع الحياة . ويمضي في تحليل قصائد هذا
الديوان إلى أن يقول :

« إن أشد ما يثير إعجابي في شعر طاغور ، وما يولد في نفسي شعورا
في قوة الدمع ونشوة الابتسام ، هو هذه الحيوية التي يضطرم بها هذا
الشعر ، فتجعل من التعاليم النظرية المعنوية التي نادى بها « براهما » قوة
تنبض بالحياة الدافئة » (ص ٢٣) .

ثم يختم مقدمة ترجمته قائلا : « لا أعتقد أنني أعرف في أي أدب
آخر شعرا أسمى وأجمل من هذه القصائد » .

وفي العام نفسه (١٩١٣) يكتب H. Davray مقالا في مجلة^(٣) «
Mercure de France» يقول فيه إن هذا الديوان هو « نور الحياة الروحية
الذي يندمج في الموسيقى العذبة ليغرد بها الجمال الكامل » . وإن بلوغ هذا

(١) E. Rhys, *Rabindranath Tagore*, p. 91, Macmillan, 1915.

(٢) *Gitanjali* ou "L'Offrande Lyrique", traduction d'André

Gide, Paris N.R.F., 1913 XXXIII-147 p.

Henry Davray : "Un mystique hindou : R. Tagore", in (٣)

"Mercure de France", du 16 août 1913.

الصفاء ، واستلهاهم الوحي الذي تنبع منه أناشيد الجمال هذه ، هما اللذان يؤهلان الشاعر الموسيقار لكشف أسرار الكون . وإن هذه القرابين الغنائية هي ميثاق الاتحاد مع الطبيعة الإلهية ... وأيا كانت القيمة الأدبية لهذه القصائد ، فهي ثمينة بالنسبة لنا بفضل اتساع الفكر وعمقه ، وصفاء معانيها العجيب . فهي قرابين يقدمها الإنسان الفاني إلى اللانهاية الأبدية ، إلى الطبيعة الخالدة .

وهناك ديوان آخر كتبه طاغور سنة ١٩٢٧ ، يقع في مائتي قصيدة من الشعر المنشور ، أطلق عليها اسم "Fire-Flies" (١) أي «الجباب» أو «حشرات النار» ، وهي تسمية معبرة لأنها فقرات قصيرة من الحكم أشبه بانبثاقات من النور الحى ، تتألق في ظلام الحياة .

ولقد أثارت هذه الحكم والأقوال المأثورة إعجاب الشاعر الفرنسى پول فاليرى (Paul Valéry) ، عضو الأكاديمية الفرنسية ، فقال فيها : « هذه المقطوعات الصغيرة تكبر في ضخامة الفكرة وعظمتها ، وأحياناً تصغر في رشاقة لتصل إلى تعبير موجز في بساطة مطلقة ، بحيث يمكنها أن تختلط مع رعشة أو همسة أو مرور شذى عاطر في الريح . ويبدو أن شعراء الشرق الأقصى أصبحوا سادة هذا الفن في تركيز اللذة القصوى التي تهز المشاعر ، وحصرها في روحها وجوهرها . فهم يلقون بالروح في نشوة بالغة على إثر كلمة واحدة » . (٢)

(١) "Fire-Flies", Santiniketan, Vishwabharati Press, 1927.
Puis à New-York en 1928.

ثم ترجمته هذه الأشياء المنشورة إلى اللغة الفرنسية .

"Lucioles", par M. Ferté et A. Karpelis, Paris, Hogman, 1928.

ولقد نظمها طاغور استجابة لإلحاح من طلبوا إليه كتابة حكم وأقوال مأثورة على الطريقة الصينية واليابانية لنقشها على المراوح أو القطع الخيرية .

Paul Valéry, Lettre-Préface, pp. 6-7, à Kikou Yamata, (٢)
"Sur des Lèvres Japonaises".

ولاشك أنه في مقلمة أدباء فرنسا المعجبين بشخصية طاغور يأتي رومان رولان (١٨٦٦ - ١٩٤٤) Romain Rolland الحائز على جائزة نوبل ، والذي كان دائماً يعنى بدراسة فكر الشرق ومشكلات المجتمع في العالم - ولقد التقى هذا الأديب الفرنسي بشاعر الهند عدة مرات في أثناء زيارته لباريس ، وترك لنا صورة مثيرة للمشاعر ، يصف فيها عظمة هذه الشخصية ، في مقدمته لقصة « بأصوات أربعة » التي ترجمتها ابنته مادلين رولان سنة ١٩٢٠ ، يقول فيها : « حين يقترب المرء من طاغور لأول مرة ينتابه شعور غير إرادي كأنه في معبد . وعندئذ يتحدث بصوت خفيض خاشع . وإذا أتيح للإنسان أن يتأمله عن كثب ، تبين وجهها دقيق الملامح ، عليه سمات العزة والاعتداد . ثم لا يلبث الإنسان أن يكتشف تحت ستار السلام الذي يعلو وجه طاغور وانسجام خطوط محياه ، آلاما مكبوتة قد كبح جماحها ، كما يتبين نظرة ثاقبة لا تعرف الأوهام ، وذكاء الرجولة الذي يواجه في ثبات ألوان الكفاح في الحياة ، دون أن يقبل عقله الاستسلام للاضطراب بسببها » (١) .

وغنى عن البيان أن الإعجاب بشعر طاغور لم يقتصر على إنجلترا وفرنسا (٢) فحسب بل ترجمت أشعاره إلى مختلف اللغات . ففي أسبانيا (٣) ترجمت معظم أشعاره بقلم :

Zenobia Camprubi de Jimenez, éd. Calleja, Madrid, 1920.

وكذلك ترجمت أشعاره إلى اللغتين الإيطالية (٤) والألمانية ، لأن طاغور

(١) Romain Rolland, Préface de "A Quatrie Vox" de Tagore, Traduction de Madeleine Rolland, Paris, Simon Kra, 1920.

(٢) انظر في آخر هذا المقال ثبنا بأسماء مؤلفات طاغور المترجمة إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

(٣) Voir aussi : E. Tudella de Castro : "Santiniketan".

(٤) Voir : Lina Caico : "Con Gitanjali". — Roberto Assagioli "Tagore". — Enrico Castelnovo : "Un Poeta Indiano." — Eduardo Tagliatela : "La poesia di R. Tagore." — Noto Soeroto : "R. Tagore." — Fernandino Belioni-Filipi : "Tagore."

لم يفهم الشعر بمعناه الضيق ، ولم يكتب أشعاراً لمناسبة معينة مخاطب بها فئة محدودة من الناس . بل كان ينشد الشعر بنبرات عالية تشمل أرجاء الدنيا . وكان الشعر لديه هو انبثاق الروح والإفصاح عن العواطف الخالدة بل هو جوهر الحياة نفسها .

وهكذا كان طاغور في شعره مكماً للفلسفة الغربية ومتجاوباً معها في جوهرها . إذ كان في صلة دائمة واتحاد تام مع إله حياته . وهذه الفكرة تتصل إلى حد كبير بفكرة « الشعور الباطن الأعلى » عند علماء النفس الغربيين وبفكرة « الوثبة الحيوية » أو « السورة الحيوية » (L'Elan vital) عند برجسون .

رسم طاغور : لقد اتجه طاغور في الاثني عشر عاماً الأخيرة من حياته إلى الرسم بالقلم وبالألوان فأنجح ما يقرب من ألفي لوحة فنية . وفي إحدى جولاته في أوروبا عرض لوحاته على الجمهور فاعترتهم في بداية الأمر دهشة بالغة ثم لم تلبث أن بهرتهم روعة تلك اللوحات ، إذ كان فن طاغور فيها مبتكراً لم يألّفه الغرب ولا يمكن فهمه لأول وهلة . فكانت اللوحة كأنها معلقة في الفضاء لا يربطها بالماضي أي رباط ، ولا يفسرها شيء يصلها بالعصر الذي تنشأ فيه . فلم تكن اللوحة تعبيراً عن فكرة لدى الشاعر ، إنما كانت روحه نفسها . إذ تتجلى في اللوحات جميعاً روح الشاعر وروح الفيلسوف وروح الإنسان^(١) .

وإنه لا يمكن تعريف لوحات طاغور . فأى عنوان يمكن أن يعطى للدلالة على رسم أشياء هي في الواقع لأشياء ، إنما هي نفسه ! لم يكن طاغور معجباً بفنه ، بل كان أحياناً يسخر من رسمه ، فيصفه بأنه « المغالاة المعقولة لحيوان كان يمكن أن يوجد في عالمنا . لولا

Voir Gommès, *Op. cit.*, p. 56.

(١)

أنه لسبب غير مقبول قد أفلتت منه الفرصة ليوجد في عالمنا . ويشبهه لوحة أخرى « بعصفور لا يستطيع أن يخلق إلا في أحلامنا » (١)

وعندما تعذر على الغرب فهم لوحات طاغور كان عليه أن يشرح فنه بنفسه ، فيجئ شرحه نخجولا وكأنه يلتمس لنفسه عذرا عما فعل ، فيقول في تواضع : « إن لوحاتي هي اشعارى مرسومة ، فلو حدث أن أقرأها أحد أو أعجب بها فيجب أن يكون مصدر هذا الإعجاب إيقاعها الموسيقي ، لا لأنها تبدل ذات معنى معين » . - وأحيانا يضيق ذرعا بالذين يسألونه عن معنى لوحاته فيجيب : « إنها يجب أن تعبر لا أن تشرح ... فالفن يشترك مع الحب في صفة واحدة وهي أنه لا يمكن تفسيره » .

وحين أبدى أحد النقاد إعجابه بتوزيع الضوء والظل في لوحاته ، أجابه طاغور قائلا : « الرسم هو ذكريات من الضوء اكتنزتها الظلال » (٢)

وإن أهم من عني بدراسة لوحات طاغور والتعليق عليها في فرنسا ، كانت الشاعرة الكونتيس أن دي نواي Anne de Noailles (١٨٧٦-١٩٣٣) التي ما إن رأت تلك اللوحات حتى قالت : « ها هو ذا شعبه الذي يحيا في قلبه وخياله ، وكان روحه وجواهرها المذهلة ... »

وإذ رأت أن من المتعذر تفسير هذه اللوحات ، أخذت تحلل نشأتها قائلا :

« إنها تبدأ كدخول الذهن إلى عالم السبات ، فيمر في دورات حلزونية ، غامضة ساجحة ؛ ثم تتحدد معالم هذه اللوحات في سياق تنفيذها الرائع ، وإذ بنا مشدوهون أمام هذا النمو الذي يتم بمهارة فريدة ، فيكشف عن دقة التفاصيل وضخامة الاتساع . فالألوان المختلفة التي تتفاوت ما بين بقعة حالكة ، والأبيض الجليدي ، ودرجات الألوان الحمراء والخضراء

(١) Ibid., p. 57.

(٢) ولقد سجل طاغور هذه العبارة في عداد الحكم والأقوال الماثورة التي يضمها ديوان « حبیب » أو « حشرات النار » .

والبنفسجي ، تخرج هذه كلها وغيرها من نطاق الغموض الذي لا معالم له ،
لتكوّن عالماً ينبض بالحياة .

إن طاغور الذي طالما همس في أذهاننا بأفكار رقيقة دقيقة في أناشيد
عذبة مبهجة ، يكشف لنا اليوم عن سر الغنى المتعدد الأركان الذي تزخر به
مشاعر الإنسان ومواهبه .

ثم توالى مدام دي نواي تحليلها محاولة إيجاد صلة بين شعر طاغور ورسمه ،
ف تقول :

« بينما كان طاغور يؤلف كتبه التي تختلط فيها كواكب غير مرئية ،
نجد أن لوحاته تتزاحم كجمهور يتراقص من حوله بالرغم من أنه غريب على
عقله وفكره ، إنما أقبل هذا الجمهور من أرجاء الأرض ليحتل جزيرته الهادئة
الساكنة وإنه لما يثير الشاعر أن نعلم كيف أن طاغور ، هذا الرجل
المتزن في خياله ، انتهى إلى هذا الإنتاج الفني الضخم الذي يستأثر بالقلب
واللب ، وينتزع إعجاب البصر ليعلق به في أجواء يبدو فيها أن الممكن في
عالم الخيال أدق وأصح من الواقع ومن الحقيقة » .

وتشير الشاعرة الفرنسية إلى رسم طاغور الذي كان يبدأ أحياناً من بقعة
سوداء من الحبر ، أخفى بها خطأ في مخطوطه لينتهي إلى رسم يؤذن بالفن
التجريدي :

« كان طاغور يكتب قصائد شعره بيده البيضاء كالجمامة . وفي
هامش المخطوط ، كانت تأخذه نشوة مفاجئة من إكسير يفوق الوصف ،
فيحس بنفسه تنجرف بعيداً عن الشعر ، ذلك الفن الضيق القاسي في التزاماته ،
فيستسلم لقوى الخيال الجامحة . وعندئذ يجري قلمه ببعض المخطوط الأولية ،
ثم يتابع رسمه ويتوسع فيه إلى أن تكتمل كنوز اللاشعور وكأنه التلميذ الخاضع
لمرشد سماوي (١) . . . » .

Voir Gommès, *Op. Cit.* pp. 56-58.

(١)

موسيقى طاغور : كان الغرب شديد الإعجاب بآراء طاغور في الموسيقى ، قدر إعجابه بالموسيقى نفسها . وحرصت بعض الكتب والمجلات الفرنسية على نشر مقتطفات من آراء طاغور في الموسيقى ، نذكر منها على سبيل المثال ما نشره Gommès سنة ١٩٤٧ في كتابه : «مقدمة عن طاغور»^(١) ، فيذكر بإعجاب ما قاله طاغور في كتاب «الهند وروحها» : «إن الموسيقى هي أكثر الفنون معنوية وتجريداً . . . فهي تقدم لنا روح التعبير في جوهره النقي . فالنغم لطواعيته وغناه لا يعوق التعبير عن المصادر إلا بصورة جد ضئيلة ، فيجد التعبير حرية لا يعطلها قط ثقل الأحداث أو الآراء . بل تضيء عليه الموسيقى قوة توقظ فينا مشاعر غنية ، وإحساساً عميقاً بالواقع إلى حد نعتقد معه أننا ننفذ إلى جوهر الأشياء جميعاً ، ونشعر بنفحة الوحي تنبع منفيض السرور الأسمى الذي يخلق ويبدع كل شيء» .

وكان يطيب للغرب ، وخاصة لرجال الفن ذوى القلوب التي تضع المعنويات فوق المادة ، أن يسمعوا طاغور ينادى شعبه في كتاب «دين الشاعر» قائلا :

« إن إيماننا بالحقيقة اللانهاية للكمال هو الفكرة الموسيقية ؛ وهذه القوة الخالقة ، العظمى والوحيدة ، موجودة في حضارتنا . وحين ينتابها السبات فمعنى ذلك أن إيماننا بالمال وبالقوة المادية قد حل محلها . . . إن المحامي لا يغني لعميله . بينما الخطيب يغني لخطيبته . وحين تهتز الروح طرباً للغناء ، نعلم أنه لن يطالبنا بأى أجر ، بل إنه يعطينا جزية الحب وضريبة المناجاة»^(٢) .

*

مسرحيات طاغور : وفن طاغور قيثارة متعددة الأوتار ، ففيها وتر للشعر وآخر للفلسفة وغيرهما للرسم وللموسيقى والتخيل ، وكلها تبعث أعظم

Ibid., p. 60.

(١)

Cité par Gommès, *Op. cit.*, p. 60, 61.

(٢) .

الأنغام وأقواها ، فلا يطغى فيها وتر على وتر ، مما أذهل الغرب وأثار إعجابه .
ففى أوربا الشاعر شاعر والممثل ممثل وهذا يكفيهم : إذ بأبياتهم أو بتمثيلهم
يفوح عبير رسالتهم كرائحة ثمينة لا يدرك قيمتها إلا القليلون . — أما طاغور
فقد أراد أن ينشر رسالته بجميع السبل لكي يسمعه كل فرد ويتقبله . كل فرد
من الناحية التى تطيب له أو يستسيغها ، وهكذا يتسنى للعالم بأسره أن يفهمه .
فكانت قصائده فى متناول تفكير بعض الأشخاص ، وقصصه فى متناول
تفكير بعضهم الآخر ، كما كان بعض الفنانين يفهم لوحاته وآخرون يدركون
عمق المثل العليا التى ينادى بها . ولكى يتحقق له أن تصل رسالته إلى كل
عقل ، كان عليه أن يتحدث بالمرثيات إلى الجماهير ليكشف لهم عن الحقيقة
التي ينادى بها . فكتب مسرحياته ، وأسهم فيها بالتمثيل والرقص . وقد يبدو
غريباً أن فيلسوفاً وحكياً يرقص . إلا أنه فى الهند حيث يعتبر الرقص صلاة
صوفية ، لا يرى أحد غضاظة فى ذلك ، بل على العكس يرون فيه تعبيراً عن
تمجيد الله وحمده (١) .

هكذا فهم الغرب مسرح طاغور فشاد به كثير من الكتاب وفى مقدمتهم
الشاعر الأيرلندى بيتس ، ومن بين الخمس والعشرين مسرحية التى كتبها
طاغور تُرجمت إلى اللغة الإنجليزية ثمان مسرحيات (حتى سنة ١٩٣٠)
وإلى الفرنسية أربع فقط أهمها رواية « مكتب البريد » أو « آمال وخطاب
الملك » التى كتبها طاغور سنة ١٩١٢ ثم ترجمها الأديب الفرنسى أندريه
جيد . ولقد خص طاغور الأطفال بنصيب وافر فى مسرحياته وخاصة
فى هذه المسرحية التى مثلت فى أهم عواصم العالم : فى إنجلترا وألمانيا
وفرنسا حيث أعيد تمثيلها عدة مرات على مسرح " Les Mathurins "
فى باريس . وهذه المسرحية فى عمقها هى حياة طفل سجين ينشد الحرية

(١) كان طاغور يفضل الرقص الصامت على القربان الغنى الذى يقلمه الأمراء . انظر :

من ٦٣ : Gommès .

وينتظر رسالة لا يفهم جوهرها أحد من الذين يعيشون من حوله . ثم يأتي الموت ليمنحه حرية الروح .

وفي سنة ١٩٢١ شهد طاغور تمثيل هذه المسرحية في براين وآذاه أن رأى المخرج والممثلين قد جعلوا من مسرحيته هذه قصة خرافية خيالية ، على أن هدفها الحقيقي روحى عميق ومعنوى بحت . وهذا هو الطابع الذى يغلب على مسرحيات طاغور .

*

طاغور والأطفال : لقد تغنى شعراء الغرب فى أبيات كلها نضرة ونقاء ، ببراءة الطفولة أمثال (١) وليم بلاك فى « أناشيد البراءة » وموريس مترلينك فى « الطائر الأزرق » ووليم وردز ورث فى « أفكار الخلود » وفيكتور هوجو فى « أوراق الحريف »

أما طاغور فقد انتزع إعجاب الغرب من شعراء وقراء بفضل نظريته العميقة إلى الطفولة . فلقد جعل من الطفولة رسالة السلام ، إذ يرغب فى أن تعمل روح الطفل الملائكية على خلق صلة المحبة بين أجزاء العالم التى تتطاحن ، وعلى تعليم الناس شريعة الحب ، وهى هدف الطبيعة المقدسة . فيقول فى ديوانه « الهلال » (٢) سنة ١٩١٣ :

« فليطلع الناس إلى وجهك يا طفلى لكى يعرفوا معنى كل شيء »
ولكى يحبوك ، ويجب بعضهم بعضاً » . (قصيدة رقم ٣٩) .

ويقول الشاعر بيتس فى مقدمته لديوان « جيتانجالى » : « حين يتحدث طاغور عن الأطفال لا يمكن للإنسان أن يجزم بأنه لا يتحدث عن الملائكة والقديسين » .

W. Blake : "Chansons de l'Innocence", W. Wordsworth : (١)
"Pensées d'Immortalité", M. Maeterlinck : "L'oiseau bleu",
Victor Hugo : "Feuilles d'Automne".

(٢) "La jeune Lune" (ou le Croissant de Lune) — traduit
par Mme Saturge-Moore, Paris, N.R.F., 1914.

فلقد أدرك أدباء الغرب أن طاغور يكشف لنا عن الكنوز التي تحويها روح الطفل ، إذ يقدم بلسماً لأتعبنا وآلامنا ، ويضيء أرواحنا ويجعلنا ندخل إلى معبد الحب والسلام لتتلقأ أطهر ألوان السرور .

لقد عرف طاغور كيف ينظر إلى الطفل بعين الأم الحانية ، تماماً كما عرف كيف ينظر إلى الأم بعين الطفل البريئة . وهذه النظرة الصافية ، استطاع أن يخلق سماء نقية لدنيا الأطفال ولمن يحبون الأطفال .

*

جامعة طاغور : كانت المدرسة التي أسسها طاغور في « دار السلام » "Les Mathurins" على مسافة ثلاثة كيلو مترات من بليور ، خطوة عملية نحو توطيد الصلات الثقافية مع الغرب . إذ لم تلبث هذه المدرسة أن صارت مركزاً حراً للتعاون الثقافي بين شعوب الشرق والغرب ، فأصبح يومها الأساتذة والطلاب من أوروبا وقد وفدوا ليشاركوا أبناء الهند الدراسة والبحث وليعيشوا معهم جنباً إلى جنب^(١) .

وفي سنة ١٩٤٠ أوفد « متحف الحضارات البدائية (Le Musée de l'Homme) في باريس ، M.-L. Gommès إلى الهند في مهمة رسمية لدراسة الشعوب وتطور الحضارة ، فأقام فترة طويلة بجوار رابندراناث ، طاغور في جامعة « شانتينيكetan » وبلغ إعجابه بهذا الشاعر العبقري أروع المظاهر وأشاد بالرسالة الضخمة التي تحقّقها جامعة طاغور في التماسي بالفكر البشري . ودعم السلام بين الشعوب . وحين عاد Gommès إلى فرنسا سنة ١٩٤٢ وأراد رفع تقرير عن زيارته هذه لم يستطع أن يحصر فيض إعجابه في صفحات موجزة ، فوضع كتاباً في ٨٤ صفحة ، واختار له عنواناً متواضعاً ، لاقتناعه بأنه لا يمكن أن يفي طاغور حقه في الدراسة ، فأسماه : « مقدمة عن طاغور »^(٢) .

(١) Voir Davé, "La Poésie de R. Tagore", p. 16, 17.

(٢) M.-L. Gommès, "Introduction à Tagore", Paris, éditions de la Revue des Jeunes, 1947, in 8e, 84 p.

ولقد قدم كتابه للقراء بهذه الكلمات :

« إن هذا الكتاب إلا دعوة إلى معرفة أبرز شخصية متكاملة في عصرنا هذا ، تلك الشخصية التي حين التقت بالعالم وبالناس تجسمت فيهم واستطاعت أن تفهمهم وتحبهم بصورة لم يستطيعها أحد آخر » .

وجاء في مقدمة هذا الكتاب :

« إننا نستطيع أن نجزم بأن أستاذ « شانتينيكٲان » قد اخترق حدود عالمنا الروحي وتوغل فيها بفضل تسامى فكره وعمق بحوثه ، فلقد طاب لهذا الشاعر العبقرى أن يصبح معلماً ومربياً فوضع فنه في خدمة المبادئ الجوهرية التي طمست معالمها حياتنا المادية . فلم يقنع بالدفاع عن الحقائق الروحية بل دأب يسعى في أن يعلم الإنسان من جديد معنى الفكر والروح ، وأماط اللثام عن كل ما يقتل الحياة من سيطرة المادة التي تصيب النفس بالشلل ، والسلطان الآلى الذى يصيب الروح بالتصلب . وهكذا جاءت تعاليمه وأقواله عملية فعالة ، تكشف لنا معنى الحياة وحقيقتها .

لذلك كانت أناشيده التي يتغنى فيها بالحياة وبالحرية جديدة بأن يتقبلها بالترحيب كل من يرى الحضارة المادية تنهار في حضيض البشاعة والفرع . كما أن رسالة الشاعر الهندي يمكنها أن تعين العالم الغربى على أن يدرك إدراكاً أفضل قيمة الثروة التي لديه وأن يوجه إرادته توجيهها عالياً سامياً . وإننا نناشد الغرب أن يفتح آذان قلبه وروحه لتلقى هذا الصوت الأخرى القادم من أعماق الشرق » .

*

رسالة المحبة : إن أبرز ما استرعى نظر منظمة اليونسكو في مؤلفات طاغور التي تبلغ مائة وعشرين مجلداً ، كانت دعوته إلى السلام ونشر المحبة بين الناس ، مما حدا بهذه المنظمة العالمية أن تشيد بذلك وتخصه بأعمدة طويلة في عهد أبريل سنة ١٩٦٠ من جريدتها "Le Courrier de l'UNESCO"

ففى الواقع لم يكتف طاغور بالتغنى بالسلام والمحبة ، بل كان هو نفسه يحب الناس جميعاً ، وخاصة البسطاء والفلاحين ، مما يذكرنا بالأديب الروسى تولستوى . ولعل تأثير ذلك يرجع إلى زوجته التى غرست فيه حب الفقراء « أطفال الله الكبار » على حد قولها .

هذا الحنان العميق للمساكين الودعاء والصغار هذا العالم ، هذا العطف الشديد على « الفقير والضعيف والضعال^(١) » هو الأساس المتين الذى تبنى عليه الإنسانية رسالتها فى التوجيه الإيجابى لحركة السلام العالمى .

طاغور يؤمن بأن « الحب هو المعنى الأسمى لكل ما يحوطنا » سادهاانا « و « أن نور الشمس يفتح باب الكون كما أن نور الحب يفتح كنوز العالم » . وتتلور العقيدة الطاغورية فى أنه « يجب أن تحب لكى تعمل ويجب أن تعمل لكى تحب » . ويذهب به إيمانه بالحب إلى أن يقول : « عليك أن تؤمن بالحب حتى لو جلب عليك الألم » .

ولقد أعجب الأديب الفرنسى المعاصر Marcel Achard بهذه العبارة الأخيرة إلى حد أنه اتخذها شعاراً له ، وحين انتخب عضواً فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٩٦٠ قال فى أصدقائه : « لقد اتخذت من الحب دينالى » وبعد ذلك بعام يكتب مقالا فى مجلة "Elle" الفرنسية يردد فيه عبارة طاغور هذه ثم يضيف : « إن الحب لا يضيع أبداً ... فالحب هو بداية المعرفة كما أن النار هى بداية النور » .

(١) كما يقول فى القصيدة رقم ١٠ من ديوانه « چيتا نچالى » أو « القربان الغنائى » .
ولقد كتب طاغور فى إحدى رسائله يصف زيارته للفلاحين البسطاء فيقول : « إننى أنظر إلى هؤلاء الأطفال الكبار يشعور الحنان الذى يوحىه إلى قلبى الأطفال الصغار . غير أنه يوجد هذا الفارق الواضح وهو أن الصغار سيكبرون فيما بعد أما هؤلاء الأطفال الكبار فلن يكبروا . إننى أرى روحاً عذبة وبساطة مشوقة تتألق خلال هذه الأجسام التى شاخت وبلت من وراء التجاعيد . وإن كان فى أعماق العالم مجرى ماء يتيح للأرواح البشرية أن تتصل بعضها ببعض فإن حصى وبركى ستصل اليهم يقيناً لتعمل على راحتهم » .
Cité dans E. Pieczynska, *Op. cit.*, p. 34, 35).

إن إحياء اسم طاغور اليوم ليس إحياء لفكرة منعزلة ، إنما هو إحياء
لرجل أيقظ في العالم أجمع أصداء عميقة في الفلسفة وفي الآداب وفي الفنون
فتوطدت بذلك الدراسات المقارنة بين الشرق والغرب في هذه الألوان
المختلفة من المعرفة والثقافة .

وفي أعلى الحواجز والحدود التي تفصل بين الأجناس والأوطان ،
أخذت تخلق روح ذلك الذي طالما تمنى للفكر البشري انتشاراً عالياً دولياً
وتعاوناً في روح المحبة والسلام .

وإذ يحتفل العالم بأسره في هذا العام بالعيد المئوي لمولد رابندراناث
طاغور ، نراه يضيء كنز الأدب العالمي بهاء مشرق متألق .
لقد تحققت نبوءة أبيه :

« سيدعى رابندرا — أى الشمس — لأنه مثل الشمس ، سيطوف العالم
والعالم سيضيء بنوره » .

١ — مؤلفات طاغور المترجمة إلى اللغة الإنجليزية

أ — الشعر

1. Golden Boat, ed. Allen & Unwin, 1896.
2. Gîtânjalî, "The Song Offerings", The India Society, puis — Mac millan & Co. London, 1913, — et à Leijzig, 1922.
3. The Crescent Moon, London, Mac millan, 1913.
4. The Gardener, London, Mac millan, 1913.
5. One Hundred Poems of Kabir, London, Mac millan, 1915.
6. Balaka, 1916.
7. Stray Birds, London, Mac millan, 1916.
8. Fruit - Gathering, London, Mac millan & Co. 1916.
9. "Lover's Gift" and "Crossing", London, Mac millan, 1917.
10. The Parrot's Training, Calcutta, Thacker Spink, 1918.
11. The Fugitive, London, Mac millan, 1921.
12. Poems, London, Benns' Co. 1925.
13. Fire - Flies, Santiniketan, Vishwabharati Press, 1927 — puis — New York, 1928.
14. The Herald of Spring, John Murray, 1932.
15. The Wings of Death, John Murray, 1960.

ب — المسرحيات

1. Chitra, London, Mac millan, 1914.
2. The Poste Office, London, Mac millan, 1914.
3. The King of the Dark Chamber, London, Mac millan, 1914.
4. The Cycle of Spring, London, Mac millan, 1917.
5. Sacrifice and other Plays, London, Mac millan, 1917.
6. Autumn Festival, Calcutta, Modern Review Press, 1919.
7. Sakuntala, London, Mac millan, 1920.
8. Red Oleanders, Santiniketan, Visva Bhrati Press, 1925. — puis, London, 1927.
9. Water - Fall, Calcutta, Modern Review Press.
10. Dancing Girls' Worship, Santiniketan, Visva Bharati Press.

ح - القصص

1. Glimpses of Bengali Life (Shorts Stories), London, Luzac & Co. 1913.
2. Short Storise, New York Mac millan & Co. 1915.
3. "Mashi" and "Other Stories", London, Mac millan, 1915.
4. Stories from T'agore, Calcutta, Mac millna, 1918.
5. The Home and the World, London, Mac millan, 1921.
6. The Wreck, London, Mac millan, 1921, — Leipzig, 1921.
7. "Hungry Stories" and "Other Stories", London, 1922.
8. Gorâ, London, Mac millan & Co. 1923.
9. The Curse at Farewell, London Harray, 1924.
10. "Broken Ties" and "Other Stories", London, Mac millan, 1925.

و - البحوث والرسائل

1. Sadhana, London, Mac millan, 1914. — Leipzig, 1921.
2. Reminiscences, London, Mac millan, 1917.
3. Nationalisum, London Mac millan 1917.
4. Personality, London, Mac millan, 1917.
5. Letters, New York, Mac millan & Co. 1917.
6. Greater India, Madras, Natesan, 1919.
7. The Center of India Culture, Madras, Adyar Press, 1919.
8. Creative Unity, London, Mac millan, 1922.
9. Letters from abroad, Madras, Ganesan, 1924.
10. Lectures in China, Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.
11. Lectures in Japan, Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.
12. Lectures and Addresses (Selections by A. Soares), London, 1928.
13. Letters to a Friend, edites by C.F. Andreess, 1928.
14. Oriental Culture and Japon's Mission, 1929.

٢ — مؤلفات طاغور المترجمة إلى الفرنسية

١ — الشعر

1. L'Offrande Lyrique, "Gitanjali" — (par André Gide), Paris N.R.F. 1913, in 8°, XXXIII — 147 p.
2. La Jeune Lune (par Mme Saturge-Moore), Paris, N.R.F., 1914.
3. Cent Poèmes de Kabir (par H. Miraband-Thorens), Paris, N.R.F., 1916.
4. La Corbeille de Fruits (par Hélène du Pasquier), Paris N.R.F. 5° éd., 1920.
5. Le Jardinier d'Amour (par H. Miraband-Thorens), Paris, N.R.F. 5° éd., 1920.
6. La Fugitive (par Renée de Brimont), Paris, N.R.F., 10° éd., 1922, in 16, 222 p.
7. Le Cygne (par P.J. Jouve et Kâlidâs Nâg), Paris, Delamain Boutelleau et Cie, 1923.
8. Lucioles (par M. Ferté et A. Karpelès), Paris, Hogman, 1928.
9. Kacha et Devayani (par Amrita), Paris, Hogman.
10. Chansons (par Morris) édit. par Geuthner.

ب — المسرحيات

1. Amal et la lettre du Roi (par André Gide), Paris, N.R.F. 1915.
2. Le Cycle du printemps (par H. Miraband-Thorens), Paris, Stock, 1926.
3. La Machine (par Benoît et Amiya Chakravarti), éd. Rieder, 1929.
4. Chitra, Paris, Hogman, s.d.

ح - القصص

1. Mashi, "La Tantes" et autres contes, (par Mme Hélène du Pasquier), Paris, N.R.F., 1916.
2. A Quatre Voix (par Madeleine Rolland — introduction par Romain Rolland), Paris, Simon Kra, 1920.
3. La maison et Le Monde (par F. Roger - Cornag), Paris, Payot, 1921, in 8°, 308 p.
4. Le Naufrage (par H. Mirabaud - Thorens), Paris, N.R.F., 1922, in 16, 284 p.
5. Gora (par Marguerite Glotz), Paris, Laffont, 1924.
6. Le Prince Charmant — et quatorze contes (par Amrita), Paris, Hogman, s.d.

د - البحوث والرسائل

1. Sadhana (par Jenà Herbert), Paris, Maisonneuve, 1915.
2. Souvenirs (par E. Pieczynska), Paris, N.R.F. 1918.
3. Nationalisme (par C.G. Bazille), éd. Delpench, 1918.
4. Lettres à un ami (par Jane Droz Viguié), éd. Rieder, 1929.
5. Religion de l'Homme (par Tougard de Boismilon), Paris, Payot.
6. Religions du Poète (par Tougard de Boismilon), Paris, Payot.
7. En ce temps-là (par Amrita), Paris, Hogman,
8. L'Inde et son âme : "Une Université Orientale" — "Pensées sur l'Immortalité" — Paris, Hogman, s.d.

المحتوى

صحيفة

مقدمة بقلم الأستاذ السيد محمد يوسف وزير التربية والتعليم ٩

•

١٣	الدكتور محمد مهدي علام	طاغور ، ثمانون سنة من الأدب والفن
٢٧	الدكتور زكي نجيب محمود	الفلسفة الدينية والتصوف عند طاغور ...
٦١	للأستاذ محمد كامل النحاس	طاغور المربي
٧٩	للأستاذ عبد الرحمن صدقي	طاغور والمسرح المتهنى
١٧١	للأستاذ إسماعيل مظهر	عناصر القصة القصيرة في أدب طاغور
١٨٥	الدكتور شكرى محمد عياد	نظرية النقد عند طاغور
٢١١	الدكتور لطفى فام	طاغور والغرب

الصورة الخلفية للنلاف من رسم طاغور

أبجدية العربية المتحدة

صدر هذا الكتاب عن وزارة التربية والتعليم بالتعاون مع
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

القاهرة

نوفبر سنة ١٩٦١

مكتبة الإسكندرية
ALEXANDRIA
Bibliotheca Alexandrina



0230850

